UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO – UNIGRANRIO
PROFESSOR JOSÉ DE SOUZA HERDY

LUCAS DOS SANTOS CARDOZO

O JORNALISMO SENSACIONALISTA RETRATADO NAS NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS DE FICÇÃO

DUQUE DE CAXIAS – RIO DE JANEIRO
2016

LUCAS DOS SANTOS CARDOZO

O JORNALISMO SENSACIONALISTA RETRATADO NAS NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS DE FICÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social em Jornalismo da Universidade do Grande Rio como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof.ª Anna Paula Lemos.

DUQUE DE CAXIAS – RIO DE JANEIRO

2016

RESUMO

Esta monografia procura analisar a imagem do jornalismo sensacionalista perante os filmes cinematográficos, comparando semelhanças e diferenças com a realidade e apontando estereótipos quando existentes. Antes, a monografia busca apresentar a história do jornalismo, com foco no sensacionalismo, e a história do cinema, além de apresentar a ideia do personagem de ficção e a evolução narrativa como diálogo. Tais temas são importantes para compreender os filmes analisados, filmes estes de diversas épocas, relacionados ao jornalismo, com a maior parte do conteúdo abordando seu lado negativo, sensacionalista, desenvolvendo a manipulação midiática através da distorção da realidade e desrespeito à ética para proveito próprio, além de suas influências e consequências dentro de seus contextos.

PALAVRAS-CHAVE: Jornalismo; Cinema; Sensacionalismo.

ABSTRACT

This monograph seeks to analyze the image of sensationalist journalism in relation to cinematographic films, comparing similarities and differences with reality and pointing out stereotypes when they exist. Before, the monograph seeks to present the history of journalism, focusing on sensationalism, and the history of cinema, as well as presenting the idea of fictional character and narrative evolution as dialogue. Such themes are important to understand the analyzed films, these films of different epochs, related to journalism, with most of the content addressing its negative side, sensationalist, developing media manipulation through the distortion of reality and disrespect to ethics for their own benefit, beyond their influences and consequences within their contexts.

KEYWORDS: Journalism; Cinema; Sensationalism.

SUMÁRIO

1. Introdução

Cinema, jornalismo e sensacionalismo são três temas que estão constantemente ligados. Desde o início do que viria a ser conhecido como jornal, o sensacionalismo marca presença (STEPHENS, 2007 apud GIACOMELLI, 2008). O cinema, por sua vez, desde seu início produziu filmes sobre jornalismo, criando inclusive uma imagem estereotipada sobre a profissão (ROSA, 2006). Mas até que ponto esse estereótipo diverge da vida real? Como Rachel Rosa (2006, p.18) aponta, “o cinema revelou, à sua maneira, o cotidiano dos jornalistas, a busca e apuração de notícias, o contato com as fontes e, principalmente, o seu aspecto preferido: a relação do profissional com a ética”.

Para Angrimani (1994, p.10), o sensacionalismo “é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais, não mereceria esse tratamento”, é “sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional, utilizando-se para isso de um tom escandaloso, espalhafatoso”, onde “a manchete deve provocar comoção, chocar, despertar a carga pulsional dos leitores”.

Nesta monografia busco apresentar a imagem do jornalismo sensacionalista retratado no cinema e responder, caso seja possível, se tal imagem condiz com a realidade ou não. Para isso, busco através de pesquisas, formas não apenas de comparar, mas de revelar o quanto que vemos nos filmes refletem o real trabalho do jornalista.

Para entender, porém, a ideia do personagem jornalista num filme de ficção e seu espelhamento com a realidade, é necessário explicar primeiro o significado que esse personagem recebe e sua função perante a obra. Por sua vez, para que tudo faça sentido, deve-se ter um “resumo” sobre a história do jornalismo e do cinema.

No capítulo 1, abordo a história do jornalismo, sua evolução, suas mudanças e seu formato. O foco, entretanto, fica para o jornalismo sensacionalista, com exemplos de jornais que marcaram a história e levaram ao estilo que conhecemos hoje. Também apresento a ideia do sensacionalismo e sua atitude de exagero a ponto de escandalizar (ANGRIMANI, 1994).

No capítulo 2, abordo a história do cinema, desde seus primórdios, suas inovações, passagem para o colorido e sonoro, até chegar aos dias atuais. Apresento uma leitura básica para entender como o cinema se tornou o que é,

dominado pelos blockbusters high concept americanos de Hollywood (MASCARELLO, 2006). Também abordo a questão do significado do personagem de ficção, tratando sobre a evolução da narrativa, que abriu novos rumos para o tratamento com o personagem fictício (CANDIDO et al, 1998).

No capítulo 3, enfim, abordo sobre os filmes jornalísticos e a imagem dos personagens jornalistas desses filmes, incluindo os jornalistas sensacionalistas. Como disse, comparando-os, sempre que possível, com a realidade. Os filmes escolhidos para a análise foram: Cidadão Kane (1941), A Montanha dos Sete Abutres (1951), No Silêncio de uma Cidade (1956), Todos os Homens do Presidente (1976), O Quarto Poder (1997) e O Abutre (2014).

2. A história do jornalismo

A ideia de registrar informação é algo presente na vida do ser humano desde o homem da caverna, que relatava seu cotidiano através de pinturas nas paredes, sendo essas pinturas "testemunhos iconográficos deixados pelos nossos ancestrais de acontecimentos relevantes da sua vida quotidiana, embora possam ter tido outras finalidades, artísticas ou mesmo místicas e mágicas" (SOUSA, 2008, p.5).

De acordo com Jorge Pedro Sousa (2008, p.3), “não existe pensamento único sobre a história do jornalismo e muito menos uma opinião única sobre sua gênese”. Em resumo, Sousa lista as três grandes opiniões sobre a origem do fenômeno jornalístico: A primeira é de que o fenômeno existe desde a Antiguidade, já que na época já existiam dispositivos que permitiam a troca de informações factuais. A segunda é de que sua invenção ocorreu apenas na Modernidade, graças à aparição da tipografia e ao surgimento e expansão do formato periódico adotado pela imprensa européia. A terceira é de que seu nascimento ocorreu no século XIX com o aparecimento de dispositivos técnicos, como impressoras e rotativos, que permitiram a massificação dos jornais, assim como a invenção de dispositivos auxiliares para realizar transmissões à distância, como o telégrafo e os cabos submarinos, além da invenção da máquina fotográfica (SOUSA, 2008).

Para Jesús Martin-Barbero (2009 apud GÓES, 2013), a imprensa se originou no século XVI, período de transição entre o oral e o escrito, através da literatura de cordel. Assim, as escolhas do que noticiar, como narrar e que formato usar se encontram com as características de uma produção sensacionalista. Segundo José Cristian Góes,

> É relevante considerar que os primeiros impressos noticiosos - pliegos na Espanha, colportage na França e tantas outras folhas na Europa dos séculos XV e XVI – eram confeccionados para que fossem lidos em voz alta e em espaços públicos, em razão do reduzido letramento da maioria da população. Assim, eles se apresentam e se revestem de importância social porque eram, na prática, instrumentos de mediação entre acontecimentos e as pessoas. (GÓES, 2013, p.4)

Góes (2013, p.4) complementa que o conteúdo noticioso dessas folhas “estavam recheadas de histórias trágicas, feitos extraordinários, fábulas, demônios e contos

fantásticos". E, de acordo com Martín-Barbero (2009 apud GÓES, 2013, p.4), também dedicavam-se "especialmente aos relatos de crimes, nos quais o pliego lança as bases daquilo que mais tarde seria o jornalismo popular".

2.1. O Acta Diurna

O que viria a originar o jornal periódico surgiu através do Acta Diurna (Actae Diurnae), em Roma, no ano de 59 a.C, onde Júlio César informava o povo romano sobre os acontecimentos sociais e políticos da região. Porém, de acordo com Mitchell Stephens (2007 apud GIACOMELLI, 2008, p.8), poucos anos depois a Acta Diurna começou a incluir em seu conteúdo "histórias de interesse humano e notícias sensacionalistas".

Hernando Cuadrado diz:

> O primeiro exemplo seguro de jornalismo na história da humanidade, ainda que, como é lógico, não reúna todas as características que se exigem actualmente, mas muitas mais do que sem os dados contrastados de uma investiação rigorosa se pudesse pensar, aparece em Roma.
>
> O enorme desenvolvimento político, social, económico, territorial e em numerosos aspectos mais logrado pelo mundo latino provoca o nascimento e a utilização dos meios de comunicação dos quais uma comunidade organizada e evoluída não pode prescindir.
>
> Com os instrumentos que a técnica do momento podia oferecer, procurava-se satisfazer as necessidades dos governantes, dando a conhecer à população as suas decisões, manter informados os pro-cônsules que se encontravam nas províncias distantes da urbe e alimentar a curiosidade de uma numerosa classe dominate que necessitava da notícia e incluso da bisbilhotice para estabelecer relações e equilibrar o poder. (CUADRADO, 2007 apud SOUSA, 2008, p.34)

Sousa (2008) alega que podemos considerar magistrados, escravos e funcionários públicos os primeiros "jornalistas", já que eles eram os encarregados por "recolher informações, redigir e afixar as Actas" (SOUSA, 2008, p.36).

O que fez o Acta Diurna ser comparado aos jornais contemporâneos foram suas características, como a periodicidade quase regular, os conteúdos de caráter noticiosos, um grupo específico de escribas para escrever o jornal (semelhante a uma redação de jornal), difusão pública da informação (assim como a difusão à distância e massiva), o uso de diferentes suportes para uma mesma mensagem e a

iniciativa editorial do estado e de particulares (semelhante a uma empresa de jornal) (SOUSA, 2008).

2.2. Os canards e os occasionnels

Jean-Pierre Seguin (1959 apud ANGRIMIANI, 1995) diz que o jornal francês Gazette de France, no século XV, já se parecia com os jornais sensacionalistas atuais. Ainda segundo Seguin, antes mesmo já existiam os “occasionnels”, com exageros, falsidades e imprecisões. No século XIX, Seguin diz que os jornais populares de apenas uma página, chamados de “canards”, fizeram sucesso na França, onde os mais procurados eram relacionados a crimes e catástrofes.

> Alguns exemplos de manchetes dos “canards” e dos “occasionnels”: “Um crime abominável!!! Um homem de 60 anos cortado em pedaços” com o subtítulo: “Enfiado em uma lata e jogado como ração aos porcos”. Outra manchete: “Um crime pavoroso: seis crianças assassinadas por sua mãe”. Mais uma: “Um crime sem precedentes!!! Uma mulher queimada viva por seus filhos”. Nos Estados Unidos, onde essa maneira de fazer jornalismo ganhou impulso e conformação de gênero, nota-se que o primeiro jornal americano tinha características sensacionalistas. Para Mott, “nós podemos encontrar sensacionalismo em Publick Occurrences, primeiro jornal americano” '. Editado pelo gráfico inglês Benjamin Harris, “Publick Occurrences” teve apenas uma edição, publicada em 25 de setembro de 1690, onde informava aos seus leitores sobre uma epidemia de sarampo que atingia Boston, chamava os índios de “selvagens miseráveis” e relatava uma cascata (história inventada para preencher espaço no jornal), onde dizia que o rei francês tinha tomado “liberdades imorais” com a mulher do príncipe e que, por isso, “o príncipe tinha se ofendido”. (ANGRIMANI, 1995, p.14)

Os vendedores de canards saíam pelas ruas gritando para que pudessem chamar a atenção do público para as manchetes, e com autorização da polícia. O termo possui diversos significados, como pato, “fato irreal”, conto absurdo e folhetim ilustrado (ANGRIMANI, 1995, p.14)

2.3. O início do jornalismo sensacionalista atual

De acordo com Danilo Angrimiani Sobrinho (1995, p.14), por mais que algumas enciclopédias atribuem os editores Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst como responsáveis pela implementação do sensacionalismo no jornalismo, “o fato é que o

sensacionalismo parece ter se enraizado na imprensa desde seus primórdios". Foi durante o final do século XIX que dois jornais surgiram para moldar o gênero sensacionalista, sendo estes frutos de Pulitzer e Hearst.

O primeiro jornal foi o "New York World", editado por Joseph Pulitzer, reconhecido como um inovador na área do jornalismo impresso.

> Pulitzer foi o primeiro a publicar um jornal em cores, utilizar "olhos" (textos curtos colocados nos espaços em branco ao lado do logotipo do jornal) e a descobrir o filão que representavam reportagens em tom sensacional, cruzadas com apelo popular, amplas ilustrações e manchetes de igual tom sensacional. Em 1890, o "World" já obtinha um lucro líquido de US$ 1.2 milhão. Em editorial, Pulitzer comentava: "Nenhum outro jornal do mundo conseguiu a metade disso". (ANGRIMIANI, 1995, p.14)

Como Angrimiani (1995) relata, o jornal fazia tanto sucesso e servia de inspiração para outros jornais a ponto de atrair a atenção de William Randolph Hearst, que já havia trabalhado no "World" e acabou comprando, em 1985, o jornal "Morning Journal", pertencente anteriormente ao próprio Pulitzer, o que gerou uma forte concorrência entre os dois e levou a criação do termo "imprensa amarela".

> O "World" de Pulitzer, publicava aos domingos uma história em quadrinhos chamada "Hogan's Alley", em cores, desenhada por Outcault. O personagem principal da HQ era um menino desdentado, sorridente, orelhudo, vestido com uma camisola de dormir amarela. A fala do menino orelhudo vinha escrita em sua camisola e não em balões, como seria feito hoje. Como a roupa dele era toda amarela, ficou conhecido por "Yellow Kid".
>
> (...) Os dois jornais usavam "posters" do "Yellow Kid" para divulgação. O personagem passou a ser um registro simbólico para os críticos do estilo sensacionalista de Pulitzer e Hearst. Ervin Wardman, do "Press", referiu-se em artigo à "imprensa amarela" de Nova York, dando uma conotação pejorativa à cor e o termo "pegou". (ANGRIMIANI, 1995, p.15)

Para Frank Luther Mott, as técnicas que caracterizavam a tal "imprensa amarela" eram:

> 1) manchetes escandalosas em corpo tipográfico excessivamente largo, "garrafais", impressas em preto ou vermelho, espalhando excitação, freqüentemente sobre notícias sem importância, com distorções e falsidade sobre os fatos; 2) o uso abusivo de ilustrações, muitas delas inadequadas ou inventadas; 3) impostura e fraudes de vários tipos, com falsas entrevistas e histórias, títulos enganosos,

> pseudociência; 4) quadrinhos coloridos e artigos superficiais; 5) campanhas contra os abusos sofridos pelas “pessoas comuns”, tornando o repórter um cruzado a serviço do consumidor. (MOTT, 1941 apud ANGRIMIANI, 1995, p.16)

No caso do Brasil, o termo foi chamado de “imprensa marrom”, originário do termo francês “imprimeur marron” (impressor ilegal), escrito em 1841 por Gaetan Delmar no tomo 3 do livro “Français Peints par eux-mêmes” (ANGRIMIANI, 1995).

> O senso de “marrom” como coisa ilegal, clandestina, aparece no inicio do século XIX na França. Segundo o “Dictionnaire des Expressions et Locution Roberts”, a origem possível do termo marrom teria sido uma apropriação do adjetivo cimarron, que se aplicava na metade do século XVÜ aos escravos fugidos ou em situação ilegal. De acordo com a Enciclopédia Larousse, tratase de um adjetivo aplicado a pessoas que exercem uma profissão em condição irregular, “médecin rnarron”, “avocat marron”. A expressão “imprensa marrom” ainda é amplamente utilizada quando se deseja lançar suspeita sobre a credibilidade de uma publicação. (ANGRIMANI, 1995, p.16)

As conseqüências das disputas entre Pulitzer e Hearst chegaram ao seu auge quando um navio americano afundou no litoral de Cuba durante a guerra entre Estados Unidos e Espanha iniciada em 1898. Os jornais criaram um clima de pânico na população e Hearst se aproveitou da situação enviando um repórter e um ilustrador para o país, onde o repórter averiguou não haver conflitos, mas Hearst forjou a situação (ANGRIMANI, 1995).

2.4. O jornalismo atual

O jornalismo como conhecemos atualmente foi um processo de evolução e mudanças, como demonstrado anteriormente. Sua expansão, além do avanço da tecnologia, recebeu ajuda das transformações sociais que ocorriam no século XIX, onde a cultura letrada e a imprensa avançavam para além das elites tradicionais (CRUZ, 2000 apud SILVA, 2012). Tal período foi impulsionado pelos ideais de liberdade, através de conquistas de direitos fundamentais e a democracia como uma nova forma de governo, além do reconhecimento geral do jornal como um meio de denúncias às injustiças sociais. Esses fatores fizeram o jornal ser intitulado de ‘Quarto Poder’ (SODRÉ, 1999 apud SILVA, 2012).

Nelson Traquina diz que

> O impacto tecnológico marcou o jornalismo do século XIX como iria marcar toda a história do jornalismo ao longo do século XX até o presente, apertando cada vez mais a pressão das horas de fechamento, permitindo a realização de um valor central da cultura jornalística – o imediatismo. De novas edições dos jornais no mesmo dia à quebra da programação televisiva anunciada como boletins, novos avanços tecnológicos nas últimas décadas do século XX tornaram possível, de longa distância, atingir o cúmulo do imediatismo – "a transmissão direta do acontecimento". (TRAQUINA, 2005 apud SILVA, 2012, p.4)

Com o tempo, o jornalismo se tornou um mercado, sendo escrito para vender, e não apenas para divulgar notícias. Esse acontecimento levou ao surgimento de jornais de cunhos sensacionalistas. Rodrigo Silva (2012) denuncia que o jornalismo atual se tornou superficial devido "à falta de tempo para apurar mais detalhadamente as informações e executar um trabalho de pesquisa com maior densidade" (SILVA, 2012, p.4).

Sodré (1999 apud SILVA, 2012) relata que o jornalismo, em grande parte das vezes, é considerado um espelho da realidade, mas que seu reflexo é subjetivo e depende do ponto de vista.

Independente de conceitos, o jornalismo segue uma base de regras. Um jornalista deve noticiar um fato. Noticiar é o ato de informar sobre um assunto. De acordo com Juvenal Portela (1975 apud JORGE, 2008, p.15), "notícia é a comunicação de uma ocorrência que irá interessar à maioria dos membros de uma comunidade, ou é aquele fato cuja importância atinge a maior parte da coletividade onde foi gerado".

> Assinalar os fatos que vão virar notícia integra-se, portanto, ao rol de atribuições diárias do jornalista, nesse papel de seletor. Ele examina os acontecimentos que lhe chegam pela tela do computador, nos faxes que se acumulam pela mesa, nas reuniões de pauta, no relato dos repórteres e estabelece uma ordem de importância. A partir daí, o processo se afina até chegar ao formato do veículo (matéria de jornal, de TV ou rádio, texto para revista ou para internet). (JORGE, 2008, p.18)

De acordo com Thaïs de Mendonça Jorge (2008, p.18), "calcula-se que 60% do material que desaba todos os dias na redação de um periódico seja jogado fora". Ela também reforça que o editor ou aquele que é o primeiro a receber as notícias, logo

de manhã, não pode esquecer nenhum assunto e que sua experiência "o ensina a valorizar mesmo uma pequena notícia que aparece sem aviso e que, à primeira vista, seria uma coisa desimportante".

> Por exemplo, uma nota sobre uma bomba caseira disparada na sede de um sindicato. Vem sob a forma de um texto simples, não mais que dez linhas, e se mistura a uma quantidade enorme de informações de todos os tipos: despachos das agências de notícia, press-releases de órgãos públicos, empresas e particulares, propaganda. Pode parecer, a princípio, um acontecimento pouco significativo, ainda mais que não menciona vítimas ou prejuízos materiais. Porém, se o sindicato é o dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal e o episódio se enquadra num contexto de atentados contra órgãos de comunicação no Brasil, a importância cresce. A rapidez na interpretação e na tomada de decisão, a experiência e o faro do guardião do portão determinam o grau noticioso do fato. (JORGE, 2008, p.18)

Com a ideia de atribuir valor para a notícia, surge a dúvida de quem dita esse parâmetro. Thaís Mendonça (2008, p.21) diz que "o jornalista lida com fatos e deve ter habilidade para classificar pelo nível de interesse ou impacto que causam no leitor, descartando os que concentram pouco ou nenhum valor artístico". Ela complementa dizendo que "o relato jornalístico economiza tempo e espaço, ordenando os fatos a partir do mais importante ou do aspecto mais relevante".

> Mauro Wolf (em *Teorias das comunicações de massa*, 2003) define os valores-notícia (*news values*) como "critérios de noticiabilidade". Também costumam ser chamados de "fatores de interesse da notícia". O valor-notícia é um conjunto de características que desperta a atenção, provoca o interesse ou confere relevância a determinados fatos que serão reunidos sob a forma de um produto específico do jornalismo, a notícia. Quem avalia o grau de merecimento de um fato para se tornar matéria noticiável (*newsworthiness*, ou julgamento noticioso) é o jornalista. Ele é o *newsmaker* (fazedor ou construtor de notícias).
>
> O poder de julgar os fatos (*newsjudgement*) nasceu com o repórter: os antigos mensageiros de notícias (*menanti* ou *rapportisti*, na Itália antiga) eram portadores de informações importantes e, por isso, eram pagos pelos banqueiros, nobres, ricos comerciantes e políticos para transportar cartas, relatórios ou levar documentos. Mas é difícil acreditar que não selecionassem e modificassem o material que carregavam. Exerciam, portanto, o poder de vetar alguns assuntos e destacar outros, que mereceriam a viagem e as vicissitudes enfrentadas para difundi-los. (JORGE, 2008, p.21)

Felipe Pena (2005 apud JORGE, 2008) classifica os valores em atualidade (notícias sempre novas), proximidade (o que mais envolve o leitor com a notícia) e notoriedade (pessoas com destaque na sociedade costumam chamar mais a atenção). Com isso, temos os temas: sexo, poder, dinheiro, morte, mistério, lazer, saúde, trabalho, religião, meio ambiente, amor, confidências, educação, ciência, arte, moda e contrastes como principais assuntos para as notícias.

No jornalismo, os fatos são relatados numa pauta, feita para guiar o jornalista na matéria. É na pauta que estará reunida as informações mínimas para que a matéria seja realizada, como o fato a ser coberto, nomes e contatos de entrevistados, endereços e até mesmo dicas. É na reunião de pauta que os assuntos são decididos e, posteriormente, distribuídos. Nelas, o editor-chefe avalia os temas e analisa quais as mais importantes. O repórter, por sua vez, deve coletar dados suficientes para que a matéria seja concluída. Ele vai até o local, apura o caso e retorna para a redação para redigir sua matéria (SOUSA, 2008).

A notícia, por sua vez, possui um modelo americano adotado por todo o mundo: a Pirâmide Invertida. Esse modelo dita que os fatos devem ser expostos em ordem decrescente de importância, respondendo as questões “Quem?”, “O que?”, “Onde?”, “Quando?” e “Por que?” (PEREIRA, 2002).

2.5. O que é ‘sensacionalismo’?

De acordo com o dicionário virtual Michaelis (2009), sensacionalismo pode significar “caráter ou qualidade de sensacional”, “tendência a divulgar notícias exageradas ou que causem sensação” e “doutrina ou teoria de que todas as ideias são derivadas unicamente da sensação ou percepções dos sentidos”. Ou seja, o sensacionalismo é todo aquele conteúdo tendencioso, exagerado, de caráter duvidoso.

Dentro do contexto jornalístico, Angrimani, após a análise do significado da palavra por outros jornalistas, conclui que:

> Sensacionalismo é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais, não mereceria esse tratamento. Como o adjetivo indica, trata-se de sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional, utilizando-se para isso de um tom escandaloso, espalhafatoso. Sensacionalismo é a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato. Em

> casos mais específicos, inexiste a relação com qualquer fato e a “notícia” é elaborada como mero exercício ficcional. O termo “sensacionalista” é pejorativo e convoca a uma visão negativa do meio que o tenha adotado. Um noticiário sensacionalista tem credibilidade discutível. (...) A manchete deve provocar comoção, chocar, despertar a carga pulsional' dos leitores. São elementos que nem sempre estão presentes na notícia e dependem da “criatividade” editorial. (ANGRIMANI, 1994, p.10)

Taís de Mendonça Jorge (2008) defende que

> (...) quando a notícia deixa de ser o relato e passa a ser a maneira, ou a roupagem com que é apresentada – rápida, sem apuração rigorosa, feérica, fantasiosa, vestida para chocar, exagerada, apelando para as sensações, o assombro, a admiração ou a repulsão do consumidor -, deixa de ser notícia, falseando a imagem da realidade. Ressalta-se nuances de poucas relevâncias, apenas garantidores de emoções, e contribui-se para reforçar mitos e crendices. (JORGE, 2008 apud FIORI et al., 2011, p.6)

De acordo com Reinaldo Pereira (2002), diversos manuais de jornalismo dizem como proceder para realçar uma matéria buscando um lado de interesse humano. Mario Erbolato demonstra o exagero do sensacionalismo ao tentar defini-lo:

> A frialdade das estatísticas, a descrição de uma obra pública que será inaugurada, bem como o discurso de um Governador ou um debate na ONU, devem ser entremeados com notícias que falem do próprio homem, que participa desses acontecimentos. Dizer que um incêndio provocou prejuízos de 10 milhões de cruzeiros e destruiu o prédio de 20 andares é pouco. O repórter deve contar o drama dos que esperaram ser socorridos pelos bombeiros e as conseqüências para as respectivas famílias dos que não conseguiram ser salvos. (ERBOLATO, 1991 apud PEREIRA, 2002, p.7)

Angrimani (1995, p.10) diz que a edição de um produto sensacionalista é “pouco convencional, escandalosa mesmo”, se ‘nutrindo’ de notícias cotidianas, lendas, crenças populares, personagens de destaque na mídia, política, economia, deficientes, entre outros. Rosa Nívea Pedroso diz:

> A narrativa (sensacionalista) transporta o leitor; é como se ele estivesse lá, junto ao estuprador, ao assassino, ao macumbeiro, ao seqüestrador, sentindo as mesmas emoções. Essa narrativa delega sensações por procuração. porque a interiorização, a participação e o reconhecimento desses papéis, tornam o mundo da contravenção subjetivamente real para o leitor. A humanização do relato faz com que o leitor reviva o acontecimento como se fosse ele o próprio autor

> do que está sendo narrado. (PEDROSO, 1983 apud ANGRIMANI, 1995, p.11)

Angrimani (1995, p.11) define que a mensagem sensacionalista é “imoral-moralista e não limita com rigor o domínio da realidade e da representação”, comparando o estilo de comunicação a um “neurótico obsessivo, um ego que deseja dar vazão a múltiplas ações transgressoras – que busca satisfação no fetichismo, voyeurismo, sadomasoquismo, coprofilia, incesto, pedofilia, necrofilia – ao mesmo tempo em que é reprimido por um superego cruel e implacável”.

2.6. O estudo de distorção

Um campo de pesquisa em relação ao jornalismo é o estudo de distorção (new bias). Tais estudos procuram encontrar até que ponto as notícias são discordantes em relação à realidade e quais os fenômenos que essas diferenças provocam (SOUSA, 2006).

> Lichter, Rothman e Lichter (1986), por exemplo, argumentam que os jornalistas são politicamente parciais e que as notícias reflectem as suas posições anti-capitalistas. Chomsky e Herman (1988), pelo contrário, argumentam que o jornalismo americano se desenvolve num quadro de propaganda pró-governamental. Traquina (2001: 85) critica ambas as visões, que considera excessivamente determinísticas, já que ambas perspectivam os jornalistas como seres totalmente submissos aos desígnios dos proprietários dos media, quando, na realidade, "os jornalistas têm um grau de autonomia e afirmam frequentemente a sua própria iniciativa na definição do que é notícia (...) e, às vezes, incomodam a elite e põem em causa os interesses do poder instituído". Aliás, provavelmente ambas as posições têm idênticas parcelas de verdades e inverdades, pois os jornalistas e os órgãos de comunicação social não podem ser vistos como um monólito, apesar da cultura profissional que compartilham e da cultura global em que estão inseridos estruturarem alguns valores e formas de ver e fazer as coisas comuns. (SOUSA, 2006, p.228)

Ainda de acordo com Sousa,

> (...) geralmente os jornalistas tentam ser imparciais e reflectir a realidade, mas os processos de fabrico das notícias, a começar pela necessidade de utilização da linguagem, impedem a objectividade. Dito de outro modo, as notícias podem indiciar aspectos da realidade, podem representar metonimicamente aspectos da

> realidade, mas nunca podem espelhar a realidade porque isto é impossível.
> Apesar da autonomia dos jornalistas, os meios de comunicação social tendem a contribuir (...) para a manutenção das fronteiras do legítimo e do aceitável numa sociedade (Shoemaker e Reese, 1996: 225). As notícias tendem a não representar os temas marginais ao espaço de "consenso" e de "controvérsia legítima" (Shoemaker e Reese, 1996: 237), o que também contribui para a distorção das notícias em relação à realidade. Os meios jornalísticos são, consequentemente, uma peça fundamental para a conceitualização do desvio na sociedade. (SOUSA, 2006, p.227)

O estudo da distorção, porém, não deve ser utilizado como desculpas para o uso de conteúdos tendenciosos sem fontes seguras numa plataforma de informações que passam, ou deveriam passar, informações corretas sem distorções. Como regulamenta o Princípio II dos Princípios Internacionais da Ética Profissional no Jornalismo,

> O dever supremo do jornalista é servir a causa do direito a uma informação verídica e autêntica através duma dedicação honesta à realidade objectiva e duma exposição responsável dos factos no seu devido contexto, destacando as suas relações essenciais. A capacidade criadora do jornalista deverá ser estimulada de forma a oferecer ao público um material adequado, que lhe permita formar uma ideia precisa e global do mundo. Esse material deverá ser apresentado com a maior objectividade possível, dando conta dos processos e situações reveladores da natureza e essência da realidade. (UNESCO, 1983 apud SINDICATO DOS JORNALISTAS, 2010)

Com base nos estudos da área, Sousa (2006) chega à conclusão de que os jornalistas devem tentar ser imparciais e refletirem a realidade, mas espelhá-la é impossível. Ou seja, por mais que um jornalista tente transmitir apenas os fatos de uma notícia, ele está noticiando sob seu ponto de vista, sob a forma como vê o mundo. Isso além das influências presentes no processo de produção da notícia.

3. A história do cinema

O cinema foi o resultado de diversas tecnologias e acontecimentos. O que antes era representado no teatro, começou a ser representado numa tela. A princípio, a fotografia foi essencial para sua existência, que por sua vez foi descoberta graças aos materiais fotossensíveis (materiais com sensibilidade à luz) (SOUSA, 2006).

> A história do cinema faz parte de uma história mais ampla, que engloba não apenas a história das práticas de projeção de imagens, mas também a dos divertimentos populares, dos instrumentos óticos e das pesquisas com imagens fotográficas. Os filmes são uma continuação na tradição das projeções de lanterna mágica, nas quais, já desde o século XVII, um apresentador mostrava ao público imagens coloridas projetadas numa tela, através do foco de luz gerado pela chama de querosene, com acompanhamento de vozes, música e efeitos sonoros. Muitas placas de lanterna mágica possuíam pequenas engrenagens que permitiam movimento nas imagens projetadas. O uso de mais de um foco de luz nas apresentações mais sofisticadas permitia ainda que, com a manipulação dos obturadores, se produzisse o apagar e o surgir de imagens ou sua fusão. O cinema tem sua origem também em práticas de representação visual pictórica, tais como os panoramas e os dioramas, bem como nos "brinquedos ópticos" do século XIX, como o taumatrópio (1825), o fenaquistiscópio (1832) e o zootrópio (1833). (MASCARELLO, 2006, p.17)

A descoberta de Peter Roget em 1823 e o teste de Josesh Plateau em 1829 do fenômeno da persistência retiniana também tiveram um papel fundamental. Tal descoberta apontou que o olho humano retinha por um curto período o que via. Ou seja, uma imagem fica “marcada” na visão do ser humano durante certo tempo. Roget calculou que a duração dessa ilusão era de alguns décimos de segundos. Plateau percebeu que diversas imagens passadas rapidamente davam a impressão de movimento. O tempo para isso era de dez imagens por segundo. Com os resultados, diversas máquinas foram criadas para simular uma imagem em movimento. O padrão atual é 24 fotos por segundo (RODRIGUES, 2003).

> Como a imagem na retina persiste no intervalo de tempo compreendido entre duas imagens sucessivas, o fotograma seguinte é projetado no exato instante em que o fotograma anterior está desaparecendo de nossa "memória visual", o que produz a sensação de movimento contínuo. (RODRIGUES, 2003)

Dentre as diversas invenções de captação e projeção de sequências rápidas imagens, o taquiscópio marcou presença. Na máquina, as transparências eram “iluminadas por impulsos de luz sincronizados com o movimento de uma roda que continha as imagens”. Com o acesso facilitado da eletricidade, surgiu o electrotaquiscópio, desenvolvido por Ottamar Anschuetz, que constituía numa roda de ferro movida por uma manivela. Na roda havia um setor circular que transportava as transparências fotográficas, que representavam objetos em diferentes posições. “Esta máquina baseava-se num sistema que sincronizava a iluminação eo posicionamento da transparência em frente à janela, uma ideia mais tarde implementada no cinematógrafo” (BERNARDO, 2007, p.391).

As primeiras demonstrações públicas da invenção ocorreram em 1887, em Berlim, mas foi em 1893, em Chicago, que sua exibição inspirou o laboratório de Thomas Edison a criar uma máquina semelhante: o cinetoscópio (kinetoscope), em 1894, que consistia numa caixa onde o observador colocava seu olho e, graças a um obturador controlado, cenas animadas podiam ser vistas (BERNARDO, 2007).

> A invenção do cinema está ligada ao empresário Edison, que trabalhava com uma equipe de técnicos em seus laboratórios em West Orange, New Jersey. Em 1889, depois de ter visto a câmera de Etiènne-Jules Marey em Paris, Edison encarregou uma equipe de técnicos supervisionada por William K.L. Dickson de construir máquinas que produzissem e mostrassem "fotografias em movimento" (motion pictures). Em 1891, o quinetógrafo e o quinetoscópio estavam prontos para ser patenteados. O quinetoscópio possuía um visor individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em looping, na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas. O quinetógrafo era a câmera que fazia esses filmetes. O primeiro salão de quinetoscópios, com dez máquinas, cada uma delas mostrando um filme diferente, iniciou suas atividades em abril de 1894 em Nova York. (MASCARELLO, 2006, p.17)

Os filmes de Edison eram produzidos num pequeno estúdio construído nos fundos de seu laboratório, num ambiente pintado de preto, com teto retrátil e giratório para a entrada e acompanhamento da luz solar. Devido a sua aparência, o considerado primeiro estúdio de cinema do mundo foi chamado de Black Maria, termo dado aos camburões de polícia da época. No estúdio, “Lá dentro, dançarinas, acrobatas de vaudevile, atletas, animais e até mesmo as palhaçadas dos técnicos

de Edison eram filmados contra um fundo preto, iluminados pela luz do sol" (MASCARELLO, 2006, p.17).

3.1. Os irmãos Lumiére e a evolução do cinema

Mesmo com as diversas invenções, a apresentação pública dos irmãos Auguste e Louis Lumière no final de 1895 marcou a história, nascendo ali o que viria a ser o cinema contemporâneo (SOUSA, 2006).

Segundo Adriano Duarte Rodrigues (1999 apud SOUSA, p.576), o grande mérito dos Lumière estava na "exploração pública de um uso social e espetacular da projecção de imagens em movimento". Como documenta Mascarelli,

> Auguste e Louis Lumière, apesar de não terem sido os primeiros na corrida, são os que ficaram mais famosos. Eram negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes. A família Lumière era, então, a maior produtora européia de placas fotográficas, e o marketing fazia parte de suas práticas. Parte do sucesso do cinematógrafo deve-se ao seu design, muito mais leve e funcional. Em 1894, os Lumière construíram o aparelho, que usava filme de 35 mm. Um mecanismo de alimentação intermitente, baseado nas máquinas de costura, captava as imagens numa velocidade de 16 quadros por segundo - o que foi o padrão durante décadas - em vez dos 46 quadros por segundo usados por Edison.
>
> O Grand Café, em Paris, onde o invento dos Lumière foi demonstrado para o público, em 28 de dezembro de 1895, era um tipo de lugar que foi determinante para o desenvolvimento do cinema nos primeiros anos. Nos cafés, as pessoas podiam beber, encontrar os amigos, ler jornais e assistir a apresentações de cantores e artistas. A versão norte-americana dos cafés eram os vaudeviles, uma espécie de teatro de variedades em que se podia beber e conversar, que tinha se originado dos salões de curiosidades. Os vaudeviles eram, em 1895, a forma de diversão de uma boa parcela da classe média. Eram bastante populares nos EUA e suas apresentações podiam incluir atrações variadas: performances de acrobacia, declamações de poesia, encenações dramáticas, exibição de animais amestrados e sessões de lanterna mágica. Esses atos, de 10 a 20 minutos, eram encenados em seqüência, sem nenhuma conexão entre si. (MASCARELLO, 2006, p.18)

De acordo com Akoun (1976 apud SOUSA, 2006), o cinema foi pensado inicialmente como um divertimento de feira, mas as coisas mudaram rapidamente e, no início do século XX, começaram a se dividir, tomando por um lado um rumo

documental e por outro ficcional. “Hoje em dia, a ficção é o campo mais importante da produção cinematográfica, pois o documental tornou-se, de algum modo, propriedade da televisão” (SOUSA, 2006, p.576).

> A reportagem da coroação do czar Nicolau II, no dia 14 de Maio de 1896, realizada por dois dos colaboradores de Louis Lumière, Charles Moisson e Francis Doublier, talvez seja o primeiro exemplo da aplicação proto-jornalística do cinema. Esta utilização do cinema, mesclada com as práticas iniciais de registo de cenas do quotidiano, viria a dar origem às Actualidades (Rodrigues, 1999: 87), reportagens cinematográficas de acontecimentos, que durante décadas foram projectadas nos cinemas antes da programação principal, por vezes com intuitos propagandísticos, como ocorreu com o Noticiário Semanal Alemão, produzido pela propaganda nazi, durante o III Reich. As Actualidades moldaram o discurso cinematográfico não ficcional, tendo constituído o grande referente para a reportagem telejornalística e para o documentário. (SOUSA, 2008, p.576)

Aos poucos, diversos produtores começaram a surgir. Um nome que marcou esse período do nascimento do cinema foi George Méliès, que, entre 1896 e 1913 explorou o lado ficcional do cinema, o lado “mágico”, brincando com o que chamaríamos de “efeitos especiais” (SOUSA, 2006).

Com diversos produtores surgindo, começou uma disputa por melhorias, principalmente entre os irmãos Lumière e o laboratório de Edison. Enquanto Edison buscava a todo custo inventar uma máquina melhor, os Lumière se focavam mais no marketing. Aproveitando que os filmes da época se encaixavam facilmente em qualquer programação, sendo compostos por uma única tomada e sem muita narrativa, os irmãos criaram um sistema onde forneciam os projetores, o suprimento dos filmes e os operadores das máquinas (MASCARELLO, 2006).

> Mas parte do sucesso do cinematógrafo Lumière deve-se a suas características técnicas. O vitascópio pesava cerca de 500 quilos e precisava de eletricidade para funcionar, já a máquina dos Lumière podia funcionar como câmera ou projetor, e ainda fazer cópias a partir dos negativos. Além disso seu mecanismo não utilizava luz elétrica e era acionado por manivela. Por seu pouco peso, o cinematógrafo podia ser transportado facilmente e assim filmar assuntos mais interessantes que os de estúdio, encontrados nas paisagens urbanas e rurais, ao ar livre ou em locais de acesso complicado. Além disso, os operadores do cinematógrafo Lumière atuavam também como cinegrafistas e multiplicavam as imagens de vários lugares do mundo para fazê-las figurar em seus catálogos.
>
> Edison conseguiu enfraquecer a dominância dos irmãos Lumière nos EUA e aperfeiçoar outro projetor, o projecting kinetoscope. Mas

> os Lumière tinham criado nos EUA um padrão de exibição que sobreviveu até a década seguinte: o fornecimento, para os vaudeviles, de um ato completo, incluindo projetor, filmes e operador num esquema pré-industrial, que mantinha a autonomia dos exibidores de filmes em relação à produção. Essa dependência do vaudevile dos serviços fornecidos pelos irmãos Lumière e pelas produtoras Biograph e Vitagraph adiou temporariamente a necessidade de o cinema americano desenvolver seus próprios caminhos de exibição e impediu que o cinema adquirisse autonomia industrial. A estrutura do vaudevile não requeria uma divisão da indústria entre as unidades de produção, distribuição e exibição. Essas funções recaíam sobre o operador (...). (MASCARELLO, 2006, p.20)

Com as mudanças ocorrendo, Méliès perdeu público e acabou falindo em 1903. A Companhia Pathé, de Charles Pathé, comprou, em 1902, as patentes dos irmãos Lumiére e também a Star Film, empresa de Méliès. Aproveitando a situação de falência da concorrência e comprando seus concorrentes, Pathé expandiu seus negócios mundo afora, aproveitando também a situação dos mercados ignorados por outros produtores (MASCARELLO, 2006).

> De 1907 a 1913, o cinema pouco a pouco organiza-se de forma industrial, estabelecendo uma especialização das várias etapas de produção e exibição dos filmes, e transforma-se na primeira mídia de massa da história. Os filmes passam a ser mais compridos, atingindo um tamanho médio de mil pés (um rolo) e duram cerca de 15 minutos. Usam mais planos e contam histórias mais complexas. Os cineastas experimentam várias técnicas narrativas. Os primeiros longas-metragens, com mais de uma hora, serão exceção nesse período e só se generalizarão após a Primeira Guerra Mundial. As práticas de produção de filmes vão sendo padronizadas em resposta à necessidade de satisfazer a crescente demanda dos exibidores. O estabelecimento de cinemas em locais permanentes ajuda na racionalização da distribuição e da exibição. Com a especialização da produção de filmes, as convenções de linguagem vão se codificando mais e mais. As empresas produtoras procuram satisfazer também as pressões do Estado e de grupos organizados quanto a certos temas e maneiras de abordá-los, estabelecendo processos de autocensura e moralização na elaboração de enredos e formatos. (MASCARELLO, 2006, p.37)

A década de 1910 marcou o mundo do cinema. Em 1911, filmes como *L'inferno* (1909), *La caduta di Tróia* (1910) e *Gerusalemme liberata* (1910) chegavam aos Estados Unidos com força, apresentando ao público algo nunca antes visto por eles. O cinema europeu tomou conta dos país, que, vendo que o cinema estava cada vez mais chamando a atenção do público, aumentar a duração de seus filmes. O que

antes eram curtas de 15 minutos passaram para longas de 60 a 90 minutos. Os filmes agora possuíam diversos rolos de filmagem. Com o respeito conquistado, diversos estúdios norte-americanos começaram a surgir Hollywood. Em 1915, o filme *The Birth of Nation*, o maior da época, fez com que o formato de longa-metragem se tornasse uma norma para a indústria graças a repercussão que a mídia fez sobre ele. (MASCARELLO, 2006)

> Griffith foi, talvez, o cineasta mais influente da primeira geração de grandes realizadores. O seu filme O Nascimento de Uma Nação (1915), sobre a guerra civil americana, ainda hoje é considerado um clássico e mostrou que arte e ficção se podem conjugar.
> David Griffith foi um inovador e um mestre. A montagem doseada de acções simultâneas com ritmos diferentes, uma com ritmo rápido e outra com ritmo lento, ainda hoje é designada por "efeito Griffith", tendo sido pela primeira vez usada no filme Intolerância (1916). (SOUSA, 2006, p.578)

Mascarello (2006, p.49) aponta que, no começo, os longas ainda estavam presos ao formato de “rolo único”, ou seja, “desenvolviam apenas um incidente até o seu clímax no final de cada rolo e depois repetiam essa estrutura em cada um dos rolos seguintes”, mas que essa situação não demorou muito, já que os cineastas perceberam que a duração mais longa de seus filmes “permitia que incluíssem mais personagens e mais acontecimentos relacionados ao enredo principal”.

Roberta Pearson (1996 apud MASCARELLO, 2006) cita que a transição para o formato de longa-metragem também desenvolveu a técnica cinematográfica, como montagem analítica, corte para close-up, alternância, continuidade, contracampo, entre outras, se tornando um padrão para a indústria do cinema.

3.2. O cinema falado e em cores

Até o momento, o cinema apresentava filmes mudos. Apenas em 1927 é que foi lançado o que é considerado o primeiro longa sonoro da história: *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), de Alan Crosland (SOUSA, 2006).

> A trilha sonora comportava apenas 354 palavras, mas o sucesso é imediato e os irmãos Warner da "Warner Bros" veem a caixa registradora tilintar sem cessar. É o primeiro filme de grande duração com falas e canto sincronizado com um disco de acetato. A partir daí

> os filmes mudos passaram a ser totalmente substituídos pelos filmes falados que se tornaram a grande novidade. (ALTMAN, 2011)

Entretanto, vale ressaltar que *O Cantor de Jazz* não foi o primeiro filme sonoro. Como Altman explica,

> O Cantor de Jazz constitui-se numa referência histórica da indústria cinematográfica. A maioria das pessoas associa esse filme com o advento das películas faladas, embora Don Juan (1926), filme mudo de John Barrymore, tivesse também uma trilha musical sincronizada, executada pela Filarmônica de Nova York e efeitos sonoros pelo sistema Vitaphone. Seria bom deixar claro que esse não foi o primeiro filme sonoro, nem o primeiro falado tampouco o primeiro musical. (ALTMAN, 2011)

O que acontece é que *O Cantor de Jazz* foi o primeiro longa com diálogos que faziam parte da ação, mesmo representando apenas 25% do total de sua duração. O restante eram sons e música sincronizados. Já existiam filmes semelhantes, mas não com todas as características citadas. De qualquer forma, sua importância é tanta que não só tornou o filme falado uma tendência como também fez da Warner o maior estúdio cinematográfico hollywoodiano. O primeiro longa totalmente dialogado viria anos depois, em 1928, com *Luzes de Nova Iorque* (*Lights of the New York*), também da Warner (ALTMAN, 2011).

O primeiro longa filmado em cores surgiu na década seguinte, em 1935. Vaidade e beleza (Becky Sharp) usava a câmera de tecnologia Technicolor, que filmava em três cores através de uma projeção de luz nas cores primárias e, posteriormente, ocorria uma sobreposição dessas cores. Antes, filmes coloridos eram pintados à mão (CASTRO, 2014).

> Pode parecer estranho, mas a grande parte dos filmes produzidos até a década de 20 era colorida. Com o auxílio de pinceis e lupas, era aplicada tinta quadro a quadro. Era um trabalho extremamente minucioso, caro e demorado. Outro método era tingir toda a película, criando uma espécie de “filtro”. Em alguns casos, pintavam-se apenas as partes escuras, deixando as claras em seus tons originais de branco. (CASTRO, 2014)

Apenas na década de 50, com o advento da televisão, o cinema começou a trocar o preto e branco pelo colorido. O primeiro longa brasileiro surgiu nessa época: *Destino em Apuros*, de 1953. Duas décadas depois, quase todas as produções

cinematográficas já eram coloridas. Atualmente, o preto e branco é utilizado apenas de forma estética (CASTRO, 2014).

3.3. A Nova Hollywood

Fernando Mascarello diz que os anos de 1960 aparecem nos relatos de estudiosos como um momento-chave da Hollywood contemporânea, já que, em seu fim, a indústria cinematográfica passou por uma crise e pelo advento da *American Art Film* (ou Renascimento Hollywoodiano).

> Num primeiro momento pff-Hollywood, em meados da década, surge o chamado New American Cinema de realizadores ora inspirados na Nouvelle Vague francesa (John Cassavetes), ora de perfil experimental (Jonas Mekas, Kenneth Anger, entre outros), ambos em franca oposição modernista ao mainstream clássico. Porém, a partir de 1967 (o marco é Bonnie & Clyde, uma rajada de balas, de Arthur Penn), desponta em Hollywood um cinema que, não apenas por aliar procedimentos clássicos e modernos, como também por explorar temáticas americanas de uma ótica predominantemente crítica (e, em muitos casos, bastante ousada em sua representação da violência e da sexualidade), obterá sucesso num significativo contingente de crítica e público. Suas denominações (Nova Hollywood, American Art Film, Renascimento hollywoodiano) e os diretores incluídos (dos mais antigos - Altman, Penn, Mike Nichols, Stanley Kubrick, entre outros - aos movie brats da film schoolgeneration como Scorsese, Coppola e mesmo Lucas ou Spielberg no início de carreira) variam de autor para autor,' mas há um certo consenso em torno de seu significado cultural. (MASCARELLO, 2006, p.340)

Mascarello (2006, p.340) complementa que, em geral, essa Nova Hollywood foi “inserida pelos críticos no cenário mais abrangente das manifestações contraculturais americanas da década de 1960”.

> Em seu artigo "The pathos of failure" de 1975, Thomas Elsaesser (apud Kramer 2000, p. 73) observa que, enquanto o cinema hollywoodiano clássico expressava "uma atitude fundamentalmente afirmativa para com o mundo representado", filmes-chave da Nova Hollywood exibiam um "olhar liberal" que os fazia "rejeitar a afirmação", propondo um "ceticismo radical". É por isso que, nas palavras de Smith, as obras trazem "protagonistas indecisos, contraculturais e marginais, de objetivos freqüentemente mal-definidos e, em última análise, inalcançados, contrastando com as figuras heróicas e tipicamente bem-sucedidas" dos filmes clássicos (Smith 1998, p. 10). Por outro lado, a jovem e contestatória platéia

> desses filmes, pela primeira vez nos EUA, chegava às salas com substanciais conhecimentos de história do cinema, graças à exibição (pautada pela teoria do autor, importada da França pelo crítico Andrew Sarris) do modernismo europeu no consolidado circuito art house e do passado hollywoodiano na TV. (MASCARELLO, 2006, p.340)

Para Thomas Schatz (1993 apud MASCARELLO, 2006, p.341), a chave para a sobrevivência de Hollywood foi a “firme ascensão do blockbuster”, que demarcava “um significativo afastamento para com a era clássica”. Ele completa que os estúdios “confiavam primariamente nos costumeiros filmes ‘A’ para gerar a maior parte do faturamento” e, por conta disso, “o excepcional tornou-se a regra (...) na medida em que o sucesso ocasional deu lugar ao blockbuster calculado”.

Uma das apostas do blockbuster era a concorrência com a televisão, trazendo um formato novo para o cinema. Outra é a terceirização do processo de realização do filme, onde as produtoras independentes é quem arcavam com a maior parte dos riscos financeiros envolvidos (MASCARELLO, 2006).

No início dos anos 70, o ciclo de blockbuster-catástrofes foi positivo. Filmes como O Destino de Poseidon (1972) e Terremoto (1974) fizeram sucesso na época. Mas foi em 1975, com Tubarão, e em 1997, com Star Wars e Os Embalos de Sábado à Noite que demarcaram o início da era do blockbuster “high concept” e da estabilidade financeira da indústria cinematográfica.

> Tomados em conjunto, os três blockbusters de Spielberg, Lucas e Badham introduzem um sem-número de elementos (típicos da "sinergia" do high concept) que pautarão a estratégia econômica da Hollywood pós-1975. Do ângulo do consumo, ainda que se mantenha e refine a idéia da segmentação, a indústria descobre no público adolescente e juvenil do período - o da apolítica geração pós-contracultura - o seu novo cliente massivo (que, em breve, será esmagadora maioria) no circuito primário de exibição. Individualmente falando, Tubarão inaugura com seminal sucesso a lógica de lançamento e publicidade por saturação - estréia simultânea em 409 salas (ainda modesta para os padrões atuais) somada a intensa campanha na TV -, que tem por objetivo transformar o filme em evento nacional. Os embalos de sábado à noite, por sua vez, revela as imensas possibilidades de aproximação mercadológica entre as indústrias do cinema e da música, até ali pouco exploradas - além de romper, com John Travolta, a barreira histórica entre os mercados de atuação para cinema e TV. Por fim, Guerra nas estrelas constitui o primeiro (e maior até hoje) exemplo do chamado "filme-franquia", dando início ao florescimento da indústria de negócios conexos - intimamente associada, é claro, à

> prática (deflagrada pelo filme) das reprises e seqüências. (MASCARELLO, 2006, p.343)

Justin Wyatts (1994 apud MASCARELLO, 2006) lista que os elementos essenciais pelos quais o estilo high concept é manifestado são: aparência visual, performance dos artistas, música, personagem e gênero cinematográfico. Mascarello (2006, p.346), entretanto, deixa claro que “blockbuster” e “high concept” não são necessariamente a mesma coisa ao afirmar que “o que distingue o filme high concept é sua perfeita adequação estética ao cenário econômico-mercadológico atual”. Ele complementa que, “sua conformação estética o habilita a explorar com desenvoltura as possibilidades sinérgicas (de marketing e vendas) do mercado multimidiático contemporâneo”. Ou seja, o high concept se adéqua ao mercado além do cinema, enquanto o blockbuster é feito com objetivo de ser exibido no cinema.

3.4. A narração como forma de diálogo e o personagem de ficção

Paulo Gomes (1998, p.81) define o cinema como um “teatro romanceado” ou um “romance teatralizado”, já que, assim como no teatro, o cinema tem seus personagens “encarnados em atores” e pode se refletir a partir de um romance. Isso torna, consequentemente, o cinema numa simbiose entre o teatro e o romance. Para ele, “a estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens”. Para exemplo, Gomes cita Cidadão Kane (1941), de Orson Welles, onde o personagem principal é apresentado através dos testemunhos de antigos amigos, da ex-mulher e outros personagens “menos importantes”.

No início do cinema falado até aproximadamente a Segunda Guerra Mundial, os diálogos eram usados de forma a complementar a ação dos personagens. Apenas depois a “palavra” foi usada como instrumento narrativo, se desenrolando paralelamente a narração visual e sonora. Tal efeito gerou novas dimensões dramáticas para os personagens, se dividindo entre momentos de um narrador observador, aquele que não participa da ação, e de um próprio personagem como narrador, contando a história através de seu ponto de vista (GOMES, 1998).

> Êsse recurso assegurou não raro dimensões dramáticas novas às personagens do filme, e ainda aqui o exemplo que surge logo na memória é o de uma obra Orson Welles, The Magnificent Ambersons (Soberba). Nessa fita, é como se tivéssemos dois graus diversos de narração, um fornecido pela imagem, outro pela fala. A narrativa visual nos coloca diante do mais fácil e imediato, do que seria dado a conhecer a todos. O narrador vocal sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos, de forma reticente e sutil. Quando chega, para o velho patriarca Amberson ao pé da lareira, a hora da morte, na sua fisionomia espantada os lábios frouxos tartamudeiam frases e palavras desconexas, enquanto a voz narrativa comenta que a morte de fato o apanhava desprevenido, apesar de tão velho, pois que nela nunca pensara, a não ser naquele momento exato de sua aparição. (GOMES, 1998, p.84)

A abrangência narrativa foi tanta a ponto de tornar possível a criação de personagens que só tomamos consciência justamente pela narração. Gomes cita como exemplo Rebeca (1940), onde a personagem que dá nome ao filme já está morta e, através dos diálogos de outros personagens, acabamos conhecendo-a. Gomes reforça, porém, que a profundidade dos diálogos trocados entre os personagens do longa sempre condicionam ao contexto visual dos quais foram inseridos.

Entretanto, Gomes (1998, p.86) ressalta que o fato dos personagens de cinema serem “encarnados em atores” retira do cinema a liberdade que o romance tem de comunicar seus personagens aos seus leitores.

> Um inquérito limitado e fortuito foi suficiente para me levar à conclusão de que o leitor médio moderno visualiza Carlos da Maia sem barbas; entretanto, no texto de Eça de Queirós, o herói não só as possui, como elas têm função dramática pelo menos numa cena aflitiva com a Condêssa de Gouvarinho. Êsse exemplo de deformação indica a margem de liberdade de que dispomos diante de uma personagem que emana apenas de palavras. A Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos imporia necessàriamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos. Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. (GOMES, 1998, p.86)

Se por um lado o cinema tira a liberdade de imaginar o personagem, por outro ele expande a definição psicológica desse personagem, assegurando ao consumidor ao consumidor de personagens “uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional” (GOMES, 1998, p.86)

> A nitidez espiritual das personagens dêste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade. (GOMES, 1998, p.86)

Gomes (1998, p.87) argumenta que “a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro”, De acordo com ele, no teatro o público sempre vê o personagem da mesma forma, de corpo inteiro, diferente do cinema, que se adequa a realidade ao focar em partes do corpo, simulando nossa visão. Para entender, basta imaginar você na frente de uma pessoa. No teatro, você a verá na peça por inteira, enquanto no cinema a verá em parte, assim como se a estivesse vendo pessoalmente presenciando o acontecimento narrativo como real. Gomes também sugere algo mais profundo para essa intimidade: o registro.

> O prolongamento da reflexão nos leva porém a recordar que, se no espetáculo teatral as personagens estão realmente encarnadas em pessoas, já na fita nos defrontamos, não com pessoas, mas com o registro de suas imagens e vozes. Nesse fato devese procurar a explicação para um fenômeno que contraria o que acaba de ser exposto e nos revela, desde que nos coloquemos num ângulo diverso do escolhido anteriormente, a existência de um liame mais forte entre nós e a personagem de teatro, do que com a de cinema. Com efeito, reina no filme — conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados de uma vez por tôdas — a aflitiva tranqüilidade das coisas definitivamente organizadas. No teatro não é assim. Cada freqüentador assíduo da cena conhece a experiência de ver uma atriz ou um ator escapar por um acidente à disciplina da personagem que encarnam, através de um desmaio, um tropêço ou um esquecimento. Essas ocorrências raras nos fazem penetrar no sentido da tensão particular que reina entre o público e os intérpretes do espetáculo teatral. É que dentro das convenções impostas e aceitas palpitam as virtualidades de um inesperado verdadeiro, que a realidade possui e o cinema ignora. (GOMES, 1998, p.87)

Aprofundando-se mais ainda, Gomes chega à diferença entre o personagem teatral e cinematográfico, sendo dependentes de seu formato.

> Hamlet é um herói de ficção que adquire estrutura através das palavras escritas dos diálogos da peça. Os diretores teatrais e os atôres o interpretam, mas essas encarnações são provisórias, e no intervalo permanece a personagem com sua existência literária. No cinema a situação é outra. As indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um

> argumentista-roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar de trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só viver quando encarnada numa pessoal num ator. (GOMES, 1998, p.88)

Deve-se entender a complexidade da questão tratada aqui. Como Gomes (1998, p.88) explica, "se a encarnação se processa através de uma pessoa, um ator que nos é conhecido (...), ele ficando sendo a personagem e não há maiores problemas". Entretanto, é justamente nisso que ocorre outro problema.

> Via de regra, a encarnação se processa através de gente que conhecemos muito bem, em atôres que nos são familiares. Aliás, nos casos mais expressivos, tais atôres são muito mais do que familiares; já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico. A diferença que se manifesta aqui entre o ator de teatro e o de cinema é muito grande. Aquilo que caracteriza tradicionalmente o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. No cinema, os mais típicos atôres e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos. Os grandes atôres ou atrizes cinematográficos em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo. (GOMES, 1998, p.88)

No teatro, o então personagem permanece, enquanto o ator é passageiro. No cinema, quem permanece é o ator, ou quase isso. "O que persiste não é prôpriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanação dramática" (GOMES, 1998, p.89). Apesar da afirmação, Gomes deixa claro que existem diversos personagens que contradizem sua afirmação, como Hamlet e Tarzan, onde os atores são passageiros, mas os personagens continuam, assim como no teatro. Isso porque o cinema "não demonstra, efetivamente, o menor espírito de exclusividade. Age, pelo contrário, com a maior desenvoltura em relação às que encontra já prontas, isto é, elaboradas por séculos de literatura e teatro".

Em relação a permanência de um personagem de ficção cinematográfico, Gomes diz que não temos como saber. Ele cita Carlitos, personagem de Charles Chaplin, como um raro caso de personagem que ficou marcado.

> Quem ousaria afirmar que no fim do século XXI Carlito, ou qualquer outra personagem de origem cinematográfica com mais de cem anos, estaria, como Lênine, integrada na cultura do tempo? E no caso afirmativo, seria o Carlito registrado em película na

> interpretação de Chaplin ou seria outro? A vitalidade da personagem literária, novelística ou teatral reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras tipográficas. A personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gôsto geral do tempo em que foi filmada. Poderá um Leonardo do cinema fazer aceitar pela posteridade uma Mona Lisa cujo fascínio e mistério seria expresso através de movimento som, sofrimento, alegria e do contexto completo do seu drama? (GOMES, 1998, p.91)

O que definirá o legado do personagem será o futuro da humanidade e seu interesse. Assim como pessoas reais marcaram a história e morreram, mas sobreviveram ao tempo e até hoje são lembradas, personagens fictícios também tem o poder de fazer isso. Afinal, assim como "as personagens de ficção, as que emanam da história permanecem vivas através de palavras e imagens" (GOMES, 1998, p.92).

4. Os filmes de jornalismo

Assim como “a arte imita a vida” (frase popularmente ligada a Aristóteles), o cinema, em meio aos seus filmes, também começou a produzir filmes sobre o jornalismo sensacionalista, tratando sobre a manipulação de informação que ocorria na mídia jornalística. Antes de analisar qualquer obra, entretanto, deve-se entender a ideia de um filme de ficção e seus elementos, suas funções e representações dentro de seus determinados contextos. Cristiane Gutfreind (2006, p.2), diz que “o cinema pode ser compreendido como uma estrutura plural que engloba produção, consumação, hábitos, criatividade, valores simbólicos e imaginários que dizem respeito a uma sociedade específica”. Ou seja, uma das interpretações do cinema é a reflexão que a sociedade causa perante um filme através de todos os elementos envolvidos em sua produção, que podem remeter a grupos específicos de pessoas e, com isso, a culturas específicas.

Encaixando isso no jornalismo, entende-se que um filme que retrata o jornalismo é o espelho do jornalismo da vida real, independente dele seguir ou não as ‘regras’ que regem a realidade jornalística. Também se deve levar em conta que, por mais que um filme seja fictício, ele pode ter elementos baseados ou inspirados em fatos específicos, desde sua história até seus personagens. É isso que acontece, por exemplo, com o já citado A Montanha dos Sete Abutres (Ace in the Hole, 1951). O caso ocorreu em 1925, quando o explorador de cavernas Floyd Collins ficou preso durante dezoito dias numa caverna em Kentucky, EUA, sendo resgatado ainda com vida. O acontecimento foi destaque para a imprensa sensacionalista, atraindo pessoas de diversas partes do país para acompanhar a situação de perto, transformando a tragédia em algo lucrativo (FLÓRIO, 2004).

Segundo Marcelo Flório (2004, p.2), no filme, o cineasta Billy Wilder “modificou a ação, centrando-a na figura de um jornalista inescrupuloso”. Ainda segundo Flório,

> Esse filme desenvolve uma forte crítica à chamada imprensa marrom, um tipo de jornalismo não preocupado em violar os princípios básicos da ética humana. É uma crítica explícita ao poder nefasto de determinados meios de comunicação na vida das pessoas. O filme foi o grande fracasso de Billy Wilder e hoje é considerado uma de suas grandes obras-primas. O próprio cineasta desenvolve a hipótese de que o público real se projetou e se identificou com a sua representação no filme. (FLÓRIO, 2004, p.2)

Como a ficção não precisa obrigatoriamente se prender à realidade, os filmes podem passar tanto uma imagem realista sobre o tema, mantendo-se fiel ao que acontece na vida real, quanto uma imagem exagerada, usando a criatividade para viajar e construir um universo próprio onde os elementos condizem de acordo com seu criador num espaço livre de regras, ou pelo menos em parte. Afinal, “todo filme é um filme de ficção” (AUMONT, 1999 apud GUTFREIND, 2006, p.2). E por se tratarem ambos de imagem e a representação da imagem, inclusive da autorrepresentação, a pergunta que surge é: que imagem os filmes de ficção sobre jornalismo sensacionalista passam sobre o jornalismo sensacionalista da vida real?

Jornalismo e cinema mexem com a imagem. Assim como o jornal transmite uma visão sobre o mundo, o cinema transmite outro, e não necessariamente precisam ser semelhantes, mesmo em casos de interpretação da realidade. Por mais que as diferenças pareçam claras, onde o jornal mostra a realidade e o cinema uma projeção dela, é justamente nessa projeção que tudo muda. Afinal, quando falamos de projeção de realidade, ela está aberta a interpretações. A ideia é semelhante a apresentada no capítulo 1 desta monografia. Sousa (2006) diz que é impossível um jornalista passar uma notícia totalmente imparcial, já que ele está presenciando o fato através de sua visão de mundo.

Cristiane Gutfreind (2006, p.2) define que o cinema “tem poder de transformar objetos, pessoas e narrativas em ausentes no tempo e no espaço” e que o cinema engloba elementos de uma sociedade específica. O cinema então deve ser analisado “como objeto de comunicação relacional através da sua idéia de representação e construção da realidade, inserindo-se em uma rede midiática em plena ebulição de ordem econômica, estética, tecnológica, perceptiva e simbólica”.

Edgar Morin (1970 apud GUTFREIND, 2006) entende o cinema, nas palavras de Gutfreind (2006, p.5), como uma “organização sociocultural”, definindo o cinema como “uma máquina que registra a existência e a restitui como tal, porém levando em consideração o indivíduo”, ou seja, “um meio de transpor para a tela o universo pessoal, solicitando a participação do expectador”.

Jean-Claud Bernardet (1980 apud ROSA, p.15) considera que essa ilusão da verdade que o cinema proporciona foi provavelmente a base de seu grande sucesso. “O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores reais”.

4.1. As abordagens do jornalista no cinema

Isabel Travancas diz:

> O cinema, com seu enorme poder de penetração nos mais diversos grupos sociais ajudou a construir mitos, a divulgar saberes novos, como a psicanálise e a popularizar atividades e profissionais, como foi o caso da imprensa e dos jornalistas. A linguagem cinematográfica transmitiu o impacto das transformações sofridas neste século. (TRAVANCAS, 2001, p.1)

De acordo com Stella Senra (2003 apud ROSA, p.18), o cinema “como reflexo da realidade social, apropriou-se do jornalismo e sua importância para a sociedade como tema de muitos filmes de ficção”. Ainda nos primórdios do cinema, já haviam lançado, em 1909, o filme “The Power of the Press”, de Van Dyke Brook. Rachel Rosa diz que

> o cinema revelou, à sua maneira, o cotidiano dos jornalistas, a busca e apuração de notícias, o contato com as fontes e, principalmente, o seu aspecto preferido: a relação do profissional com a ética (...). É percebido que os filmes que trabalham o jornalismo têm a ética como um eixo importante no desenrolar da história e no desfecho dela. Esta questão, porém, é conhecida apenas por quem convive diariamente com a produção da informação. (ROSA, 2006, p.18)

Rachel Rosa (2006, p.23), diz que o jornalista americano Walter Lippmann foi “precursor no tratamento de estereótipos”, sendo ligado a divulgação do jornalista

> como uma imagem simplificada do mundo, formada a partir de generalizações nem sempre corretas, sobre grupos ou categorias de pessoas, com o objetivo de satisfazer a necessidade de se ver o mundo de modo mais compreensível do que ele realmente o é. (ROSA, 2006, p.23)

Lippmann (1922 apud ROSA, 2006, p.24), já em seu tempo, observava que o cinema estava “construindo constantemente imagens”, que eram, depois, “evocadas”.

Diversos tipos de jornalistas já foram representados no cinema, desde aquele profissional que trapaceia e manipula o caso ao seu favor para conseguir uma reportagem exclusiva, até aquele profissional que segue as regras e se considera como um defensor da verdade (TRAVANCAS, 2001). Esses sentimentos têm em

comum a busca pela notícia, mas não necessariamente o reconhecimento. A seguir, analiso cinco filmes que retratam a imagem do jornalismo sensacionalista, tanto de uma imagem real quanto de uma imagem a base de estereótipos.

4.1.1. A Montanha dos Sete Abutres (1951)

Numa visão geral, o filme A Montanha dos Sete Abutres (1951), de Billy Wilder, conta a história de um repórter que tenta reconstruir sua carreira através de atos duvidosos. Na trama, o repórter veterano Charles Tatum (Kirk Douglas) tenta reconstruir sua carreira num jornal local em Albuquerque, Novo México, após ser despedido de onze jornais. Ao saber de um homem soterrado na montanha que dá título ao filme (e faz alusão aos jornalistas que buscam por noticiais cruéis), Tatum tenta manter o homem soterrado para se aproveitar da situação e fazer uma cobertura jornalística.

Desde o começo, Tatum demonstra ser uma pessoa persistente e bajuladora, insistindo para falar com Jacob Boot (Porter Hall), dono do jornal, e se vendendo a todo custo para trabalhar no jornal, mas nunca perdendo seu ego, se utilizando de mentiras para engrandecer a si mesmo e explicar o motivo das onze demissões. Mesmo com a farsa rapidamente descoberta pelo dono, ao supostamente dizer a verdade ele acaba sendo empregado.

O personagem sente vontade de notícias mais trágicas, matérias envolvendo acidentes, como visto ainda no começo do filme, quando ele conversa com a redação do jornal indignado, onde, em determinado momento, imagina um dos jornalistas jogando seu cigarro e causando uma explosão. Na cena seguinte, quando ele vai cobrir uma “caça as serpentes” e, ao tentar ser animado pelo parceiro de equipe Herbie Cook (Robert Arthur), que está cobrindo o evento com ele, Tatum começa a transformar a ideia das serpentes nos arbustos e do povo lançando fumaça para afastá-las para assim esmagar suas cabeças em pensamentos como “50 serpentes soltas em Alburqueque”, comparando com um caso antigo de um leopardo que atacou uma cidade. Em vez de um local isolado para a prática do evento, sua vontade era que a caça ocorresse em meio à cidade e ao pânico. Para ele, “más notícias são as que vendem, porque boas notícias não são notícias”.

Tatum também demonstra entender como usar as emoções humanas ao seu favor. Enquanto buscam por Leo Minosa (Richard Benedict), o homem soterrado, o

jornalista diz que “um homem vale mais do que 84”, referenciando a uma comparação que seu amigo fez anteriormente, onde disse que o homem que estava do lado de fora da montanha parecia como pessoas do lado de fora de uma mina com 84 pessoas presas dentro dessa mina. Tatum diz que essa é a curiosidade humana, que se uma pessoa pegar um jornal e ler sobre “84 ou 284 homens ou um milhão de pessoas com fome na China”, ela não vai se importar, mas se o caso envolver um homem, a situação muda, pois “vão querer saber tudo sobre ele”, como alguém como “Lindbergh atravessando o Atlântico” ou Flyod Collins, o “homem que ficou preso no fundo de uma caverna” em Kentuch, 1927, e que rendeu “uma das maiores histórias que já apareceu”, sendo “primeira página dos jornais por semanas”. Nesse momento é possível perceber como a vontade de ser prestigiado está envolvida nesse tipo de atitude, quando Tatum reforça que a jornalista que cobriu o caso ganhou o prêmio Pulitzer (o maior prêmio do ramo jornalístico). Pensamentos do tipo, se aproveitando dos sentidos humanos, demonstram pensamentos sensacionalistas (MICHAELIS, 2009).

O jornalista, ao ajudar o homem soterrado, sequer se identifica como jornalista, mas logo conquista sua confiança por ter entrado na montanha e levado alimento e outros objetos para a vítima. Aproveitando a situação, ele começa a perguntar tudo o que aconteceu. Com base no que foi apresentado sobre o personagem anteriormente, podemos suspeitar que o jornalista se “voluntariou” desde o começo com segundas intenções. Essa suspeita, porém, já está confirmada na premissa do filme.

Ao fim do primeiro diálogo, Tatum começa a imaginar uma grande matéria e pensar em títulos chamativos envolvendo a tal suposta maldição indígena contada por Leo, que, ao descobrir que viraria notícia, pediu para ocultar essa parte. Ao ligar para pedir ajuda, liga para seu chefe e diz que possui uma matéria. Enquanto isso, ele começa a enganar as pessoas da região, dizendo que contatou o doutor, o xerife, os engenheiros, o resgate, mas na verdade está prolongando o caso para proveito próprio. Posteriormente, com a repercussão do caso, a ajuda chega, e Tatum sempre está envolvido. Dentre as atitudes para estender o caso, ele chega a proibir a equipe de resgate de fazer uma operação que levaria quase um dia para uma que levaria uma semana. Tudo para absorver ao máximo o que aquela tragédia estava proporcionando.

A todo o momento, Tatum parece estar ajudando, e de certa forma está. Por outro lado, tudo o que ele faz é com segundas intenções. Lorraine (Jan Sterling), a esposa de Leo, é quem percebe a farsa, mas acaba envolvida, já que ela não gostava do marido e, ao perceber a oportunidade das vendas de sua lanchonete subirem graças ao caso, oportunidade essa dialogada por Tatum, decide continuar na cidade e se aproveitar da situação. Seu amigo de trabalho Herbie, que não gostava das atitudes do jornalista, começa a gostar das possíveis oportunidades de emprego que podem aparecer para ele. O xerife decide ajudar Tatum impedindo outros jornalistas em troca de aparecer no jornal e conseguir votos. Com a fama, a cidade começa a prosperar. O que antes estava deserto, agora enche de pessoas. O local, que antes era de gratuito acesso, agora passa a ser pago, e o preço vai aumentando a cada dia. Comerciantes e turistas olham para o local com altas expectativas. A cidade chega a receber até mesmo um circo e um parque de diversão, onde uma música em homenagem a Leo, nome como a vítima é chamada, é tocada. Podemos notar que Tatum não só influencia no caso como também nas pessoas ao seu redor e em todo o ambiente. O filme apresenta então o poder e perigo que essa influência pode se tornar caso o jornalista não haja com ética. O tema 'ética' será discutido mais para frente, em outro filme. No caso da repercussão negativa que Tatum gerou, eis mais uma prova de que o sensacionalismo esteve presente (FIORI et al., 2011).

Em determinado momento do filme, podemos perceber como a busca pelo poder mexeu com Tatum. Enquanto ele é aclamado pela população, tanto os jornalistas quanto Boot o criticam pelos seus atos, inclusive o dono do jornal do qual Tatum trabalhava. Boot, o dono do jornal que Tatum trabalhava (ele se demite momentos antes), lamenta pelo ocorrido e acusa Tatum de atitudes sensacionalistas, além de estar levando seu jovem parceiro Herbie para o mesmo caminho. Tatum passa a oferecer informações para o jornal mais famoso que melhor lhe pagar.

Mais para o final do filme, Tatum se vê confrontado com algo que poderá mudar o rumo de sua história. Se sua manipulação não o atrapalhou em nada, pelo contrário, só o favoreceu, a possível morte do homem soterrado pode acabar com todo o glamour. Como disse anteriormente, o jornalista demonstra saber usar os sentimentos para proveito próprio, mas o que antes era “positivo”, agora se torna “negativo”. Durante uma conversa com o xerife, ele diz que Leo está morrendo e que “se há uma história que interessa a todos, tem que dar à ela um grande final, que

também interesse a todos". Ele percebe a gravidade da situação e diz que "se as pessoas ficarem empolgadas", como todo esse caso da montanha, "nunca faça elas passarem por idiotas".

Ao fim, Leo acaba morrendo e Tatum sente o peso da culpa, embora ele esteja mais triste pelo fim de sua história. Ou o que aparentava ser o fim. O jornalista foi esfaqueado pela mulher de Leo momentos antes de sua morte, quando ele a enforcava irritado por não poder fazer mais nada além de esperar a morte da vítima. Mesmo em estado de desespero, Tatum ainda tentou negociar com o chefe do jornal de Nova Iorque dizendo que Leo foi assassinado por ele. Além de ter desrespeitado fortemente a ética jornalística, Tatum ainda não se considerava por vencido e tentou se vender como o assassino, pelo menos indiretamente, ao dizer o título "Repórter mantém homem soterrado por seis dias". Ironicamente, dessa vez não estava mentindo, mas os jornalistas e os envolvidos corruptos no caso sabiam disso. O chefe do jornal não aceitou. Tatum acaba morrendo na redação de seu antigo jornal, perguntando se não iriam querer contratar ele, um jornalista que vale "mil dólares por dia", de graça.

Todo o filme se encaixa dentro do quesito sensacionalismo, visto no capítulo 1 desta monografia. Temos uma narrativa pesada, um jornalista imoral, uma busca pela satisfação de um fetiche sádico, uma vontade incontrolável por tragédia (ANGRIMANI, 1995), além das características que tornam uma notícia sensacionalista, já citadas anteriormente.

4.1.2. No Silêncio de uma Cidade (1956)

Travancas (2001, p.2) afirma que o jornalista é um "habitante da cidade" e que "o mundo urbano tem características e particularidades que combinam e se misturam ao jornalismo". Ou seja, o jornalismo e a cidade estão intimamente relacionados, tornando o jornalista e o jornalismo e até mesmo a cidade o que são hoje justamente por sua relação.

> A vida urbana não se define apenas pela grande concentração populacional e variedade de atividades econômicas, mas pela complexidade e liberdade de circulação que possibilita assim como pela intensidade com que o tempo é vivido. A base da imprensa moderna é a notícia, produto comercializado no jornal-empresa e elaborado por profissional assalariado. E se a notícia possui

> inúmeras definições diferentes, ela está sempre associada ao tempo e à questão do novo, da novidade. E é o tempo que transforma o novo em velho. Atrás e contra este tempo que passa mais rápido na cidade, corre o jornalista. (TRAVANCAS, 2001, p.3)

Um filme que mostra como o jornalista influencia na cidade e também apresenta um estereótipo comum do cinema é No Silêncio de uma Cidade (1956), de Fritz Lang. Na trama, o magnata Amos Kyle (Robert Warwick), dono do jornal Sentinela de Nova Iorque, está doente. Ao saber do assassinato de uma mulher pela concorrência, ele reclama com John Griffith (Thomas Mitchell), chefe de seu jornal, Mark Loving (George Sanders), chefe de sua agência de notícias e Harry Kritzer (James Craig), chefe de sua agência fotográfica, sobre o ocorrido e manda eles investigarem com prioridade. Kyle, porém, quer mesmo Edward Mobley (Dana Andrews), âncora de seu estúdio de TV, para ser seu sucessor, mas ele recusa. Kyle acaba falecendo e seu filho toma posse da empresa. Sem experiência, ele propositalmente leva os chefes de cada área a disputarem entre si pelo novo cargo de diretor-executivo. O protagonista é Mobley, que é contra as ideias de Walter Kyle (Vincent Price). Começa então uma disputa e investigação pelo caso do Assassino do Batom.

Mobley é retratado como um jornalista que não quer poder, não é ganancioso, prefere evitar encrencas e deixa cargos de alta responsabilidade para outros. Ele quer apenas continuar como âncora e escrever seu livro. Sérgio Vaz (2013) ironia as características do personagem ao chamá-lo de “caso raríssimo na história do jornalismo mundial, na história das empresas, sejam de que área forem: alguém que quer ficar onde estar, não quer ser chefão”.

Enquanto Mobly está fora da competição, os chefes de cada setor continuam o duelo. John Griffith, o chefe do jornal Sentinel, ao ler uma informação exclusiva de Mobly, sente a vontade de ter aquilo para ele e chega a dizer que para conseguir o cargo precisaria “enfiar a faca em quem for preciso”, mas ao reconhecer sua falta de ética, desiste da ideia e diz que vai entregar para Mark Loving, chefe da agência de notícias. Logo depois, Mobly está no ar apresentando o jornal e confronta ao vivo o misterioso assassino, com esperança de que ele esteja assistindo, ameaçando-o e listando características do suspeito com base nas investigações, mesmo que algumas delas sejam baseadas em puro ‘achismo’ e certo preconceito, ou seja, listando desde características como ter cerca 20 anos e cabelo castanho-escuro

(ambos concluídos com base em análises nas cenas dos crimes) até como ser alguém que lê gibi (pejorativamente falando) e “filhinho de mamãe”. A partir desse momento, o que era para ser apenas uma investigação acaba indo além. Mobley agora apresenta o jornal, investiga o caso e ainda provocava o assassino. Depois, Mobley também ajuda a polícia e vai atrás do assassino, enfrentando-o pessoalmente mais para o final do filme.

Ao fim, passado o encerramento do crime, quem recebe o cargo de diretor-executivo é John Griffith, não só dos jornais Kyne, como também das companhias associadas. Já Harry Kritzer parte numa viagem ao redor do mundo como embaixador da boa-vontade. E Mildred Donnar se torna assistente pessoal de Kyne. Edward Mobley, por sua vez, é nomeado editor-chefe do jornal.

Ou seja, no filme, Mobley não só atua como jornalista como também influencia o rumo da história, confrontando o assassino e ajudando os policiais. O repórter assume o lugar do policial e do detetive, construindo uma imagem exagerada frequentemente utilizada no cinema (TRAVANCAS, 2001). A imagem se torna exagerada pelo fato do jornalista tomar o lugar de outras profissões e interferir no rumo do acontecimento, sendo que ele deve apenas relatar o ocorrido (FILHO, 2005). Isso além das informações sem fundamentos em meio às informações com bases concretas apresentadas em relação às características do assassino na cena da ameaça durante o telejornal. E ainda sai ganhando no final, como se tudo o que ele fez fosse correto.

Voltando para a questão da competição, Sérgio Vaz (2013) diz “não se faz jornalismo sem colaboração, cooperação, solidariedade, trabalho em grupo, trabalho em conjunto”, que “fazer jornalismo, assim como fazer filmes, ou jogar futebol, é fundamentalmente trabalho de equipe, de grupo, de gente que trabalha junto”. Com base na disputa, Vaz conta sua experiência:

> Comecei no jornalismo, em meio a um time absolutamente brilhante, com um redator-chefe que tinha exatamente a mesma crença de Walter Kyne, uma crença, aliás, antiga demais, maquiavélica: dividir para governar. O redator-chefe do então glorioso Jornal da Tarde fazia tudo possível e imaginável para incentivar a cizânia, a competição, a disputa, a guerra entre seus editores. Todo o seu reinado (o apelido dele era A Rainha) se baseava na disseminação da cizânia, da inflamação dos egos, da disputa.
>
> Os reis, as rainhas, eles caem, e depois da Rainha o jornal teve um redator-chefe, Fernando Mitre, que preferia a solidariedade à cizânia. Mais tarde, tive a raríssima experiência de participar de uma

> redação – dirigida por Regina Lemaos – democrática, em que até as chamadas de capa da revista eram decididas em reuniões abertas, em que ganhava a melhor idéia, fosse de quem fosse, do redator-chefe ou da foquinha mais inexperiente.
> Pode parecer óbvio demais, e de fato é, mas falo por experiência própria: é muito melhor trabalhar em grupo, em equipe, em conjunto, do que num ambiente de competição alucinada. (VAZ, 2013)

No filme podemos notar em determinados momentos que a competição parece ser deixada de lada por alguns ideais, embora não seja esquecida. A cena já citada sobre a informação exclusiva de Mobley que John queria, mas seu lado ético recusou é um exemplo. Apesar da ação positiva, não devemos levar todos os ensinamentos do filme como exemplo, como pudemos ver anteriormente. Cabe ao telespectador estar ciente do que está assistindo, principalmente os jornalistas.

4.1.3. Todos os Homens do Presidente (1976)

Travancas (2001, p.4) diz que, em muitos casos, a noção de prestígio está associada a imagem do jornalista como “aquele que está preocupado com o funcionamento da sociedade e com o bem comum”, indo ao oposto daquele que está “centrado em suas relações pessoais e intimidade”.

O filme Todos os Homens do Presidente (1976), de Alan Pakula, acompanha o acontecimento da história real ocorrida em 1972 que mudaria a história dos Estados Unidos: o Caso Watergate. Na trama, os repórteres Bob Woodward (Robert Redford) e Carl Bernstein (Dustin Hoffman), do The Washington Post, são enviados para investigar um crime ocorrido no edifício Watergate, em Washington e acabam descobrindo que o governo está envolvido no caso. Uma fonte sigilosa intitulada Garganta Profunda começa a passar informações confidenciais para os dois e ambos começam a seguir as pistas.

Woodward é retratado como um jornalista novato, inexperiente, mas que sabe o que está fazendo e possui dedicação, sempre se baseando em fatos. Já Bernstein é retratado como um jornalista antigo no ramo, considerando a si mesmo como experiente, porém é totalmente desleixado, apesar de sua positiva qualidade de escrita.

Inicialmente, Woodward é mandado para investigar o caso, mas começa a suspeitar de um advogado chamado Markham, que está presente no tribunal

supostamente sem ninguém o ter chamado e não quer conversar com o jornalista. Após um tempo, Woodward joga sua suspeita para Markham alegando que conversou com os possíveis advogados dos assaltantes e que eles não seriam indicados para representá-los se soubessem que os assaltantes tinham um advogado, o que é estranho, já que eles não realizaram nenhum telefonema. Durante o julgamento, Woodward percebe que os culpados usam codinomes. Na redação do jornal, esses codinomes se coincidem com informações de outros culpados, todos envolvidos com a CIA. No tribunal, um deles chegou a citar que trabalhou na CIA, embora a CIA negasse a informação. A suspeita é de que os quatro queriam grampear a sede de Watergate. Faltava o motivo.

Como uma pista leva a outra, Woodward recebe a informação de um suposto Howard Hunt, nome encontrado na agenda de um dos assaltantes. O jornalista começa a ligar para diversos contatos em busca de informações e acaba descobrindo que Hunt era assessor de Charles Colson, que por sua vez é assessor especial do presidente Nixon. Woodward e Bernstein escrevem uma matéria cada, mas Woodward diz que a de Bernstein ficou melhor, porém o alerta para “refinar” com fatos, entregando-lhe suas anotações. Logo depois, os dois são unidos pelo editor-chefe para cobrir o caso.

Numa das cenas seguintes, Bernstein liga para a bibliotecária perguntando se Hunt levou algum livro sobre o presidente Kennedy. De início a bibliotecária chega a confirmar e que irá verificar quais livros foram, mas logo depois diz que não tinha registro, que se confundiu, que não tinha nome, que sequer sabia quem ele era. Quando Woodward tenta averiguar a situação, recebe como resposta que a bibliotecária disse que Bernstein nunca havia ligado para ela. Mais um acontecimento reforçando que algo estava acontecendo. E rejeições continuaram acontecendo posteriormente, sempre que Watergate e Hunt eram envolvidos.

Em determinado momento do filme, Woodward recebe uma carta misteriosa para encontrar uma fonte. Esse é seu informante secreto, conhecido como Garganta Profunda (Hal Holbrook), que começa a passar informações sigilosas para Woodward com base no que o jornalista sabe, nunca livremente. O filme então acompanha os jornalistas investigando o caso que não sabem ao certo para onde os levarão, seguindo as pistas encontradas ou fornecidas. Ele entra na rotina do jornalista de apurar o caso, confirmando fontes e etc (JORGE, 2008). Também há cenas de reuniões de pautas, com assuntos sendo debatidos para decidirem quais

os mais importantes. Dentre os temas, o caso investigado por Woodward e Berneinst.

Numa cena, Woodward liga para Kenneth Dahlberg, nome que apareceu num cheque depositado na conta de um dos assaltantes. Dahlberg diz que é honesto, que doa todo seu dinheiro para o Comitê de Reeleição, que levanta muito dinheiro, que sua vizinha foi sequestrada e desliga. Numa ligação posterior, porém, Dahlberg revela estar envolvido em algo que não sabe o que é, mas que tem a ver com o Comitê de Reeleição do presidente Nixon. Ele revela que deu o dinheiro para Maurice Stans, o chefe de finanças do presidente Nixon.

Em um momento, Woodward e Berneinst pedem para Kay Eddy (Lindsay Crouse) que ela consiga informações de seu ex-namorado que trabalha no Comitê. Enquanto ela se sente incomodada, recusando por terem terminado, Berneinst espera que ela acabe aceitando, porém Woodward percebe o incômodo e desiste. Ou seja, ambos tiveram a ideia de usar alguém da redação, que por sua vez deveria usar seu ex-namorado para retirar informações dele. Um desiste após ver o incômodo, o outro não. Ela consegue as informações, mas o filme não revela como.

Diferente de Woodward, Berneinst é o tipo de jornalista insistente. Não que Woodward não seja, mas Berneinst é aquele que induz a testemunha a revelar informações se utilizando de truques como não ter entendido o que falou, iniciais de nomes e confirmação de conteúdo já revelado por outras testemunhas, mesmo que isso não seja verdade, como visto na cena em que ele interroga uma das pessoas presentes na lista, começando por entrar em sua casa, pedir um cigarro, um isqueiro, depois aceitar um café e por aí vai, mesmo com a testemunha dizendo que não queria falar sobre o assunto, o que realmente não acontecia e acabava falando. Com tudo anotado, ao chegar na redação, ele começa a interligar todas as informações com a ajuda de Woodward. Uma delas é a informação de que uma pessoa com a letra L estaria envolvida, e ele associa a Gordon Liddy, nome que a fonte citou no meio da conversa. Para os outros, eles associam com eventos passados. Numa tentativa de obter respostas, eles retornam a contatar a testemunha através de um blefe, com expectativas de que ela acabe confirmando. E ela confirma.

As investigações levam a publicação no jornal de que John Mitchell, secretário de Justiça do presidente Nixon, controlava um fundo secreto no governo. Mas o caso ainda não estava no fim, já que a questão dos grampos ainda estava em aberto.

Após mais investigações, descobrem os nomes envolvidos no esquema de divisão do dinheiro e publicam, fazendo o governo se virar contra o jornal. Numa busca por mais provas, Woodward contata Garganta Profunda, que revela toda a verdade para o jornalista, dizendo que Haldeman, o presidente-chefe do Comitê e um dos mais importantes nomes de Washington, era o responsável por tudo e que a lista era muito maior, envolvendo toda a comunidade da inteligência americana, como o FBI e a CIA. Ele também revelou que os jornalistas e outros estavam sendo observados. Eles continuaram vivendo suas vidas e investigando os casos, que foram sendo confirmados e publicados no The Washington Post durante um período curto de anos, que culminou na renúncia do presidente Nixon. Vencendo todas as dificuldades, eles conseguiram.

Por se passar nos anos 70, o filme apresenta um formato de redação jornalística que, embora mantenha sua essência, possui elementos raros para a atualidade. Como dito anteriormente, os jornalistas estão sempre investigando as pistas, procurando, analisando. Como Adriano Oliveira observa:

> O jornalismo exemplificado no filme é de uma ordem um tanto rara em nossos dias. Podemos dizer, de maneira jocosa, que as notícias correm atrás dos jornalistas hoje, mas Bob e Carl foram buscar notícias onde ninguém as via e onde nem sabia que poderiam ser encontradas. As redações atuais acabam apenas por remodelar informações que chegam por meio de press-releases e agências de notícias, dando-se ao trabalho da reestruturação textual apenas. Da mesma forma, a articulação do jornalista com as fontes não é arbitrária ou casual, mas pode-se dizer que já se espera algo de quem se entrevista. Assim, é mais confortável o uso de fontes oficiais, institucionais, por exemplo, pois são seguras e têm sempre a dizer aquilo que se espera para se elaborar um bom texto. Bob e Carl sabiam que muitos nomes de sua longa lista teriam coisas a dizer, mas não sabiam o quão frutíferas seriam para o caso. (OLIVEIRA, 2004)

Travancas diz que o filme apresenta dois lados do jornalismo:

> O filme salienta o empenho e a dedicação dos jornalistas em obter as informações e levar a apuração até o fim. Naturalmente com o apoio da direção do jornal. Não quero afirmar que os dois foram ou são heróis, mas chamar a atenção para as representações mais freqüentes dos jornalistas no cinema, que oscilam entre o herói e o bandido. De um lado o jornalista é o responsável por todo o bem, de outro por todo o mal. Quero destacar a imagem ambígua e contraditória deste profissional. Ele fascina e atrai, mas também é

> repudiado e desprezado por ser ameaçador, como demonstram algumas produções cinematográficas. (TRAVANCAS, 2001, p.4)

De acordo com Travancas (2001, p.10), o envolvimento do jornalista com a profissão é “um elemento fundamental na construção desses personagens como heróis, se entendermos o herói como aquele que tem capacidade de influenciar o rumo dos acontecimentos da história”. Ela aponta para o caso que mostrou esse “envolvimento exagerado” na vida real, assim como mostrado em alguns filmes (no caso, em Todos os Homens do Presidente), que “possibilitou a descoberta do envolvimento do presidente dos Estados Unidos no caso Watergate e em sua conseqüente renúncia ao cargo”.

> Este envolvimento do jornalista com a profissão, como destaco na minha pesquisa(1993), é um dado bastante explorado neste filme e em vários outros, como Herói por acidente, Rede de Intrigas, O jornal, A primeira página, Bastidores da notícia, entre outros. Em Herói por acidente a repórter, interpretada pela atriz Geena Davis, mesmo com a perna quebrada em um acidente de avião e entrando em uma ambulância, grita que aquela reportagem era sua. Nos mesmos moldes, o repórter de A primeira página tenta a todo custo mudar de profissão, mas não resiste e permanece no jornal. Já a editora de televisão vivida por Faye Dunaway em Rede de Intrigas mesmo em um encontro amoroso só fala sobre o trabalho. Estas imagens se adequam perfeitamente aos depoimentos dos jornalistas que entrevistei. Estes se disseram “viciados” em jornalismo, como se o trabalho fosse uma “cachaça”. Não conseguiam se imaginar trabalhando em outro ramo. (TRAVANCAS, 2001, p.9)

O jornalismo é uma profissão que se divide entre aqueles que cumprem as regras e aqueles que não as cumprem, assim como qualquer outra profissão. No mais, o jornalismo “exige de quem a escolhe um envolvimento e uma dedicação particulares e pelo fato de significar bem mais do que uma atividade ou emprego na vida de seus profissionais, ela gera um estilo de vida e uma visão de mundo específicos” (TRAVANCAS, 2001, p.11).

4.1.4. O Quarto Poder (1997)

O Quarto Poder (1997), de Costa-Gavras, conta a história do repórter Max Brackett (Dustin Hoffman), que tenta reconstruir sua carreira após um escândalo onde se recusou a divulgar informações mórbidas sobre um acidente aéreo e

discutiu ao vivo com o jornalista que pediu essas informações. Em mais um dia aparentemente normal, ele é mandado para fazer a matéria sobre a falta de verbas da cidade, mas Sam Baily (John Travolta), ex-segurança do museu, desesperado por ter sido despedido, acaba por fazer de refém algumas crianças no local. A fim de sair da Califórnia e voltar para Nova Iorque, Max, preso no museu, vê uma oportunidade na situação e rapidamente entra em contato com o assassino, tomando o controle da imagem daquele homem perante a mídia, usando-o ao seu favor como bem entender.

Max é mostrado como um jornalista ambicioso, entediado de suas matérias, querendo algo maior, além de buscar voltar ao status que possuía antes do escândalo. No início do acontecimento que gera a trama do filme, ele está saindo do banheiro quando vê que Sam irá fazer algo com Banks (Blythe Danner), a responsável por cuidar do museu. Ele então volta e observa a cena. Sam revela portar uma espingarda e Max, escondido, entra em contato com a estagiária Laurie (Mia Kirschner), que estava gravando a matéria das verbas do museu. Ao relatar a situação, Laurie diz que irá chamar a polícia, mas Max a pede para não chamar naquele momento, mas sim o Lou Potts (Robert Prosky), chefe da redação do jornal. Podemos notar nesta atitude de priorizar a matéria em vez de chamar a polícia, arriscando vidas humanas, uma quebra dos princípios éticos. Christofoletti (2008 apud SERRA, 2012, p.6) diz que “agir com retidão e atuar com responsabilidade e comprometimento ético é tão importante quanto executar com precisão e correção as etapas de produção de uma notícia”.

Max entra ao vivo no telejornal e, durante seu relato, Sam dá um tiro para assustar Banks, mas acaba acertando acidentalmente seu amigo Cliff Williams (Bill Nunn), o outro segurança do museu, que estava atrás da porta de vidro. Sam se desespera e tenta abrir a porta, mas percebe que está trancada, afinal, ele mesmo trancou todo o museu. Do lado de fora, o jornal acaba gravando o Cliff baleado e corta a transmissão, ficando apenas no áudio e com imagens do âncora no estúdio. Nesse caso o telejornal fez o correto, interrompendo a transmissão de uma imagem mórbida. Max não gosta da atitude de Lou, mas Lou diz que o público não precisa ver sangue. Temos aqui uma discussão ética sobre o que deve ou não ser exibido. Como visto anteriormente, morbidez é de característica sensacionalista (ANGRIMANI, 1995). Entretanto, a pressão de Max e o apoio de terceiros na produção fazem a imagem do museu com o segurança baleado voltarem ao ar.

Talita Mendonça (2008, p.88) diz que no ramo televisivo, “sem registro audiovisual, não há matéria”. Não que não tivessem como não exibir a matéria sem áudio, afinal, havia o âncora do jornal e a matéria havia começado com áudio. Voltando ao filme. Neste momento, Sam percebe que está sendo gravado pela tv e descobre Max. Laurie, por sua vez, socorre o segurança baleado. Em poucos minutos, o local está repleto de jornalistas, assim como policiais e ambulância. Rachel Rosa faz uma observação à ironia presente numa das cenas:

> Não é por mero acaso que aparece um figurante pregando a palavra de Deus em frente a uma loja de televisores, cujos aparelhos estavam transmitindo a notícia sobre o museu. Ele dizia: “Isso não é notícia, irmãos! São só histórias do mundo-cão que acontecem todos os dias!”. Este figurante salienta a proposta do filme, que seria uma crítica à televisão e aos seus mecanismos de funcionamento. (ROSA, 2006, p.38)

A notícia, ao se espalhar e atrair a mídia, influencia também no modo de agir dos jornalistas. No jornal CTN, por exemplo, o apresentador Kevin Hollander (Alan Alda) diz não querer divulgar que dará uma matéria que sequer tem informações exatas e que Max não é um jornalista de confiança (vulgo sensacionalista), mas é passado para ele que as ordens foram de superiores. Em outro jornal, uma jornalista se disfarça de médica junto ao câmera para gravar secretamente o depoimento da mulher do segurança baleado, que está sendo entrevistada por um jornal diferente. Além do ato de roubar informações do concorrente, o ato de usar um disfarce e mentir para obter informação é um ato antiético (JORGE, 2008). Numa cena futura, outro jornal invade o quarto de Cliff e o filma, sem seu consentimento.

No museu, Max vai orientando Sam de acordo com o que ele considera melhor para sua matéria. Sam se revela um homem perturbado, mas não mal. Numa das cenas, Max diz a Sam o que ele deve falar para a polícia. A polícia pergunta suas exigências, mas ele não tem, então Max pede para ele dizer que falará quando estiver pronto. Após, Max tenta fazer com que ele pense numa exigência valiosa, como dinheiro, carro ou jato, mas Sam se recusa, dizendo que não pode fazer isso e que queria apenas seu emprego de volta. Na cena seguinte, Max diz a Sam sobre a opinião pública, que para Sam está negativa por ele ter feito crianças de refém. Max diz que Sam deve sensibilizar as pessoas, que também sabem o que é estar desempregado. Então, antes de se entregar, Sam deve melhorar sua imagem

pública e demonstrar o que sente, através de entrevistas para a TV. Para o jornal dele, claro. É nesse contexto que Max conquista totalmente a atenção de Sam e passa a manipular a notícia de forma direta. Ao voltarem à negociação com a polícia, Max prepara tudo o que Sam deve dizer e o alerta para os truques policiais, mantendo-o firme no que foi escrito. Max então ganha passagem livre, entrando e saindo do museu. Desde o começo ele é o único jornalista com acesso a Sam. Fora do museu, ele diz para o policial que o homem está com dinamites e que está irritado. Percebemos aqui que Max oculta informações ao seu favor. Nesse momento ele ainda não revela que Sam está em crise. Em vez, passa para a polícia a impressão de que Sam é realmente perigoso. Para a imprensa, porém, ele passa informações leves, mas logo depois recebe "ordens superiores" para não passar mais nenhuma. Sam acompanha a imprensa pela TV do museu.

Numa cena fora do museu, Sam reclama da atitude de Laurie ao socorrer o segurança baleado, perguntando o motivo dela não ter levado a câmera junto. Ela diz que não daria para ajudá-lo e filmá-lo ao mesmo tempo. Sam diz que isso custou "imagens que ninguém mais teria" e que Laurie deveria decidir se faria parte da história ou gravaria a história, referenciando o fato dela ter aparecido na gravação ao socorrer o segurança. Percebe-se uma distorção de valores nesta cena. Apesar do jornalista ter que gravar a história, não fazer parte, Max inverte a situação, alegando que Laurie deveria ter filmado Cliff de perto enquanto ele estava ferido. Tal situação remete a cena em que Max e Lou discutem sobre mostrar ou não o segurança baleado.

Na primeira entrevista ao vivo com Sam, Max diz o lado do homem, começando por chamá-lo de "bom marido e pai de dois filhos" e posteriormente entrando na questão financeira, a fim de conquistar o público. Max conta o motivo da invasão, da arma, que viu num filme que isso resolvia, mas acabou não resolvendo, que Cliff é seu amigo e o tiro foi acidental, que ao ficar desempregado imaginou os filhos morando numa caixa de papelão, que ia à igreja com a família, que ninguém se importa com ele, entre outras frases. Kevin chega a comentar, enquanto assiste a entrevista, que "o cara atirou no outro a sangue-frio e tenho vontade de convidá-lo a minha casa", o que o leva a querer uma pesquisa nacional sobre ele. Na entrevista, Sam pede que todos se esqueçam do ocorrido e que a polícia o deixe ir para a casa. O povo fica do lado de Sam. A situação chega ao ponto de criarem blusas apoiando Sam e atacando o "sistema".

Outra cena que deixa visível o poder que a mídia tem sobre os acontecimentos, ditando até mesmo seus rumos, é quando o agente Laurence Dobbins (Raymond Barry), do FBI, diz que o grupo não pode agir até a opinião pública estar do seu lado. Ele diz para esperarem, que uma hora o povo se cansaria ou Sam faria algo desagradável.

Depois de um disparo acidental, Sam decide compensar as crianças, que estão com fome, com comida. Na cena, Banks revela que sabe que Max está fazendo tudo aquilo para proveito próprio. Max argumenta que Banks também ficará famosa com a situação, que o museu será o mais visitado devido ao ocorrido. Banks se silencia.

Numa cena posterior, Max, a pedido de Sam, decide entrevistar Jenny Bily (Lucinda Jenny), esposa de Sam. Na entrevista, ele a questiona sobre ser uma boa esposa. Para ele, um bom casal não teria medo de dizer a verdade um para o outro. Ele diz que a impressão que Sam passa dela é que ela o trata como uma criança em alguns momentos. Ela confirma. Jenny, com ajuda da polícia, contata Sam, tentando persuadi-lo para se entregar. Max se irrita, dizendo que isso só pioraria a situação e que Sam é sensível com a esposa. Sam abre uma das janelas do museu e começa a atirar, pedindo para ela parar. Para reerguer a imagem de Sam, Max pede a Laurie colher depoimentos. Ele recebe ajuda da CTN com uma ilha de edição. A maioria dos depoimentos continua positiva, apesar do ocorrido. Para as negativas, Sam começa a distorcer o conteúdo, editando o contexto das frases. A frase “Ele não era um bom aluno. Sei que vão dizer que falhamos com Sam Baily. Creio que o sistema não ajuda pessoas como ele, mas creio que o único responsável por essa situação é Sam Baily” vira “Falhamos com Sam Baily. O sistema não ajuda pessoas como ele”. Mais um caso grave de sensacionalismo, indo contra a ética (SINDICATO DOS JORNALISTAS, 2010).

Enquanto Max manipula a edição, Laurie busca, através dos depoimentos, formas de cativar o público. Em entrevista à mãe de Sam, seu cachorro Rex é filmado, sendo contada de forma dramática a relação de Sam com o cão. Na edição, Max diz que essa era “a melhor entrevista de todas”, que Laurie conseguiu fazer com que a “doce velhinha [mãe de Sam] dissesse que Sam ama esse cachorro sarnento ridículo”. Além de tirar proveito da situação, Max demonstrou aqui total falta de respeito com os envolvidos. A matéria acaba sendo tomada por Kevin e, ao ser considerada positiva demais, transformando Sam num herói, decidem também mostrar o lado negativo e reeditar a matéria. Max não gosta da situação.

Max negocia com Sam uma entrevista com Kevin, considerado um importante jornalista, mas acaba por desistir da ideia após perceber que Kevin quer destruir a imagem de Sam. Kevin não só tomou seu conteúdo para ele como também Laurie começou a obedecê-lo. Sem alternativas, Max tenta fazer Sam se entregar sem entrevista, já que o povo estava do seu lado. Sam quer uma entrevista de qualquer jeito. Max então marca uma entrevista com o apresentador de TV Larry King. Durante a entrevista, uma das mães das crianças diz que a mídia transformou Sam num herói, sendo que ele era apenas criminoso. King diz que devemos ouvir os dois lados da história, mas a mãe se indaga o motivo de termos que ouvir também "o lado do criminoso". Sam apenas se desculpa. Na vida real, o jornalista deve ouvir os dois lados, mesmo que não concorde com o entrevistado (JORGE, 2008).

Enquanto isso, Kevin, irritado por perder a entrevista, divulga a matéria reeditada, numa tentativa de acabar com a imagem de Sam, como já estava programado para fazer. Para piorar, as conversas entre Max e Sam estavam sendo gravadas de forma secreta e acabaram por revelar toda a manipulação e influência de Max sobre o caso. Inconformado com o nível que o caso havia chegado, o FBI decide agir. Sam, abalado, quer matar Max pelo ocorrido, mas as crianças pedem para ele não o matar. No jornal, é revelado que Cliff, o segurança do museu, morreu no hospital. Sam liberta todos os reféns e tenta suicídio, mas a arma está sem munição. Ele então explode o museu. Os destroços acertam Max, que sobrevive e vira notícia. Sangrando, Laurie, agora famosa, tenta entrevistá-lo, mas ele a ignora, sentindo-se culpado pela morte de Sam, considerado morto com a explosão.

Ao fim, o jornalista que manipulava a informação na mídia ao seu favor acabou sendo o alvo da mídia. Existe numa enorme semelhança entre o filme O Quarto Poder com o já citado A Montanha dos Sete Abutres, a começar pelo fato de que ambos contam a história de um jornalista que está recomeçando a carreira após um ocorrido e vão trabalhar num jornal pequeno. Lá, se aproveitam de uma situação para manipularem os acontecimentos aos seus favores.

Pereira (2002) faz uma observação crítica:

> As duas obras parecem ter sido construídas para discutir ética, como se a ética só se desse no momento da cobertura do fato e não em todo o processo de produção da notícia. É claro que a visão e a postura inescrupulosa de Max e Charles comprometem o conteúdo da informação que divulgam. (PEREIRA, 2002, p.7)

Apesar da crítica de Pereira em relação à forma em que o filme trata sobre o assunto, muito se aponta para a ética quando se trata de identificar padrões estereotipados. Não só isso, como também assumir o jornalismo sensacionalista. Rosa (2006, p.32) constata que “é impossível a concepção do jornalismo sem a ética como fator crucial para o desenvolvimento da atividade”. A grande questão apontada por ela é, entretanto, “a série de filmes produzidos indo no sentido contrário desta afirmação”.

Percebe-se que, desde o começo do filme, o jornalista já manipulava as informações. O jornalismo representado no longa é visto de forma negativa, com um personagem que preza pela fama em vez da verdade. Deve-se lembrar, porém, que, ao final, a verdade é revelada, acabando com sua carreira. Nota-se que, mesmo em filmes em que o jornalismo seja representado dessa forma, a mensagem final é de que a prática da manipulação não compensa, fórmula clássica dos filmes hollywoodianos (ROSA, 2006).

4.1.5. O Abutre (2014)

O Abutre (2014), de Dan Gilroy, é um filme que conta a história de Louis Bloom (Jake Gyllenhaal), um homem em busca de emprego que decide se aventurar pelo mundo do jornalismo criminal em Los Angeles ao perceber uma enorme demanda dos telejornais por gravações amadoras que gerem audiência. Munido com sua câmera, ele busca informações sobre diversos casos e, sem nenhum princípio ético e moral, começa a produzir conteúdo “exclusivo” para um jornal californiano, manipulando os acontecimentos como bem entender. Ele então se torna o repórter, o câmera e o produtor da notícia, ditando assim o que é notícia, já que ela está totalmente em seu poder (ANDRADE, 2015).

Como aponta Ana Paula de Andrade, o câmbio imagético, ou seja, a compra e venda de imagens entre cidadãos comuns ou cinegrafistas amadores e as emissoras de TV se tornou uma prática bastante comum, afetando cada vez mais as rotinas de produção do telejornalismo.

> A negociação de imagens como um “procedimento natural” abre um questionamento sobre a intencionalidade dessa relação. Qual seria o papel do jornalista atual diante do cenário da profusão desses produtos audiovisuais? A descrença e falta de perspectivas nas

> mudanças públicas sobre o jornalismo podem estar, de fato, remodelando os modos de produção e o comportamento dos profissionais. O incentivo das empresas para a publicização de produtos apócrifos, a qualquer preço, parece rondar as emissoras de TV em uma busca incessante por resultados imediatistas, subjugando as rotinas dos jornalistas que, cada vez mais, são obrigados a conviver com os constrangimentos organizacionais conforme apontou Traquina (2008). (ANDRADE, 2015, p.12)

Louis sequer é um jornalista, mas seus produtos o levam a supostamente ser considerado um. Ele é retratado como uma pessoa rude, focada em seus objetivos e impiedosa, buscando qualquer meio para alcançá-la. Ele também costuma pesquisar sobre diversos assuntos na internet, inclusive de comportamentos e relações em trabalho. O filme já apresenta sua má índole logo no começo, quando ele tenta invadir uma estação ferroviária e, após ser interrogado por um policial, ataca esse policial e rouba seu relógio, fugindo em seguida. Nas ruas, ele dirige enquanto ouve no rádio sobre desemprego. Os produtos roubados por ele são vendidos em troca de dinheiro. Seu objetivo é conseguir um emprego. Ele se descreve como um homem que tem “metas ambiciosas” e é “conhecido por ser persistente”.

Durante seu trajeto para casa, ele vê um acidente de carro e estaciona para olhar mais de perto. Na cena, ele observa um homem filmando a tragédia e se interessa pela atitude dele. Ao perguntar se aquilo passaria na TV, o homem diz que sangue gera audiência. Ele tenta conseguir um emprego com o homem, mas o homem diz que não estão contratando. A afirmação de que sangue gera audiência é um pensamento do jornalismo sensacionalista (ANGRIMANI, 1995).

Louis rouba uma bicicleta e troca por uma câmera de vídeo e uma escuta da polícia, equipamentos que ele viu na van que estava o homem na noite anterior cobrindo o acidente de carro. Louis estava disposto a entrar no mercado de gravações amadoras. Em seu primeiro caso, ele chega filmando um local repleto de policiais, mas é pedido para parar de gravar. Em outro local, ele filma bem de perto uma mulher utilizando o bafômetro, mas o policial o impede de continua gravando. Em outro local, uma pessoa está ferida no chão e ele literalmente filma a pessoa por cima, de perto, mas novamente é impedido por um policial. Ele ouve a conversa de outro homem que também estava filmando. Na conversa, o homem negocia o preço da gravação com um telejornal, dizendo o que filmou e que depoimentos conseguiu. Ou seja, além de gravar, ele entrevistou testemunhas e procurou saber sobre o caso. Após, Louis visita um telejornal e mostra sua gravação, onde a vítima está

bem perto da tela. O vídeo é aceito e ele consegue contato com Nina Romina (Rene Russo), produtora do telejornal, que pede para Louis entrar em contato primeiramente com ela, dizendo que ele tem potencial. Ela diz que o público do jornal se interessa mais por "crimes urbanos que ocorrem nos subúrbios", com vítimas "bem de vida, brancas e feridas pelos pobres ou por uma minoria". Acidentes também. Com imagens fortes. Ela diz para Louis pensar naquele telejornal como "uma mulher grita correndo pela rua com a garganta cortada". Essa descrição por si só apresenta uma característica forte do sensacionalismo (JORGE, 2008 apud FIORI et al., 2011), mostrando que não só Louis, um inexperiente na área que sequer é jornalista, possui sede de sangue, como também a própria produtora do telejornal e seu público.

Louis começa a estudar o código de polícia e a listar as ocorrências. Com o objetivo de conseguir ajuda, ele contrata Rick (Riz Ahmed) como parceiro de trabalho, dizendo que havia perdido o anterior (que nunca existiu) e que precisava de um substituto para seu telejornal, uma "empresa de sucesso" (outra mentira), a Video Production News.

Em seu segundo caso, Louis e Rick vão filmar um caso de tiroteio. Ao perceber que ainda não possui nenhum material "atrativo", Louis decide entrar na casa onde ocorreu o tiroteio. Ele vê a geladeira perfurada com balas na parte de cima e fotos na parte de baixo. Rapidamente, sobe algumas das fotos, posicionando-as perto das balas feitas pelos disparos. Então, Louis filma. Após, ele posiciona a câmera através da janela com o vidro perfurado pelas balas e filma o casal daquela casa conversando com a polícia. Percebemos aqui um caso grave de manipulação (PEDROSO, 1983 apud ANGRIMANI, 1995). Louis modifica a cena do crime para mexer com os sentimentos humanos, se utilizando das fotos do casal. Na edição do telejornal, Nina se encanta pelo vídeo, mas Frank Kruse (Kevin Rahm), chefe de redação do telejornal, interroga Louis sobre como ele filmou tudo aquilo, alegando invasão domiciliar e manipulação, mas Louis sempre tem uma resposta programada e apoio de Nina.

A cada novo vídeo que vira matéria, Louis registra em seu banco de dados no computador. Ele avança sobre as vítimas, filma as tragédias de perto, invade áreas proibidas. Num dos casos, ele consegue chegar antes da polícia. É um acidente onde dois carros se colidiram. Louis filma o local, mas percebe que precisa de "ajustes", arrastando então a vítima caída no chão para um ângulo onde a câmera

pudesse mostrar tudo. Novamente, manipulação de informação. Ele modificou a cena do crime para tornar a gravação mais impactante.

No dia seguinte, Louis encontra Joe Loder (Bill Paxton), o homem que filmava o acidente citado no início do filme. Joe oferece uma parceria, mas Louis recusa. Joe havia ganhado um concorrente. No mesmo dia, Louis pede para Nina um investimento. Ao recusar, Louis se gaba por fazer “sozinho” a audiência deles subirem, diz que Nina é a diretora de um telejornalismo que se passa na madrugada da emissora de menor audiência de Los Angeles, que seu contrato com a emissora deve estar acabando, que pode não mais vender seus vídeos para o telejornal, entre outras coisas. Sua atitude, como a própria Nina diz, é de ameaça.

Em busca de notícia, Louis e Rick ficam sabendo de uma queda de avião, mas chegam tarde demais. Joe já havia gravado todo o incidente e a polícia não deixava Louis passar. Indignado, Louis tentou gravar um caso de esfaqueamento, mas Nina não aceitou e o cobrou matérias grandes. Irritado, Louis mexe na van de Joe, que sofre um acidente. Louis fica sabendo do acidente e vai gravar, capturando imagens de Joe ensangüentado enquanto olha diretamente para ele. Rick se incomoda com o ocorrido, pois considera Joe um “amigo de trabalho”.

À procura de mais casos e sem rival, Louis e Rick chegam antes da polícia numa casa afastada da cidade, onde está ocorrendo um assalto. Ao chegar perto da casa, ele ouve disparos e se esconde, gravando os bandidos fugindo. Após, ele entra na casa e começa a gravar detalhadamente as manchas de sangue nas paredes e objetos e também os corpos das vítimas, todas mortas. Depois, edita o vídeo, tira a parte dos assaltantes fugindo e entrega todo o momento dentro da casa para Nina. Na edição, Nina pergunta para Linda (Ann Cusack), supervisora do jornal, o que pode ser mostrado legalmente no jornal e se infligirão alguma lei ao mostrar aquelas imagens. Linda diz para desfocar os rostos divulgar um endereço inexato, já que o jornal não pode identificar nenhuma vítima sem consentimento da família. Frank ironiza perguntando se também não inflige a ética, pois esse conteúdo está além dos padrões de transmissão. Nina rebate comparando com o conteúdo dos outros telejornais da madrugada e que aceita o risco. Louis vende seu vídeo cobrando seu nome na matéria e o nome de sua “empresa”, além de conhecer toda a equipe que trabalha com Nina. Sua matéria, assim como as anteriores, é produzida com fins lucrativos, nunca apenas para informar. Louis busca crescer, alcançar objetivos pessoais, assim como visto em outros filmes citados nesta monografia.

Ao reproduzirem a matéria no jornal, o filme acompanha todo o processo entre a equipe na edição e os apresentadores. A todo o momento é pedido para que eles reforcem na narração sobre o ocorrido com frases impactantes e sensacionais, brincando com o sentimento humano, características sensacionalistas, como visto diversas vezes anteriormente. A mensagem de Louis inserida pelos apresentadores é de que ele entrou para socorrer as vítimas, mas elas já estavam mortas.

Com a repercussão da notícia, Louis é interrogado pela polícia, mas acaba alegando não possuir o vídeo com os assaltantes nem de saber como eles eram. Após, ele revê o vídeo dos assaltantes, onde consegue a imagem do rosto deles e a placa do carro, disposto a investigar o caso por conta própria. Quando parte com Rick, ele o promove e, após uma discussão e renegociação, promete a Rick que ganhará metade do valor. Voltando para a investigação, o eles encontram os assaltantes e começam a segui-los, parando numa lanchonete. Louis liga para a polícia avisando sobre os dois suspeitos e se prepara para gravar o possível tiroteio que pode ocorrer, mas acaba tendo uma discussão com Rick, que não gosta da situação. Louis ameaça machucá-lo fisicamente e Rick acaba aceitando cumprir o que foi mandado. O tiroteio ocorre inicia uma intensa perseguição, sempre com Louis e Rick atrás de todos, seguindo-os. Ao fim, um acidente envolvendo vários carros termina a perseguição. Louis então atrai Rick para perto do carro do assaltante alegando que ele está morto (o outro morreu na lanchonete), mas era uma armadilha e Rick acaba levando um tiro. O assaltante sai do carro e é morto pelos policiais. Louis filma tudo de longe e vai se aproximando, até chegar em Rick. Nesta cena, Louis não só manipulou o rumo dos acontecimentos como também foi além e arrumou uma forma de se livrar de seu parceiro, que estava criando problemas para ele. O material entregue para Nina continha toda a perseguição e, de adicional, a carga dramática da morte de Rick. Nina agradece e demonstra felicidade com o que tinha em mãos.

Nas últimas cenas do filme, é revelado que o massacre ocorrido na casa era uma operação de furto de drogas. Querendo que isso não influencie sua versão, Nina pede para Frank inserir o conteúdo em outro horário, dizendo que “estraga a história”. Frank rebate que essa “é a história”. Louis é levado para ser interrogado pela mesma policial de antes. Ele tenta se explicar pelas respostas anteriores, como dizer que não sabia quem eram os assaltantes e depois dizer que lembrou quando viu. A policial desconfia que Louis havia filmado os assaltantes e que guardou a

informação para si. Ao ser perguntado sobre o que ele achava disso, Louis responde que seria “muito antiprofissional” da parte dele. A policial diz que é assassinato. Por falta de provas, ele é liberado e, com todo o dinheiro ganhado com seus vídeos, inicia uma equipe de gravação.

Diferente dos filmes citados anteriormente, dessa vez O Abutre termina com um final positivo para protagonista sensacionalista. O padrão cinematográfico do herói é quebrado ao apresentar um personagem que deixa claro suas más intenções a todo o momento. Ele também trata da manipulação que ocorre dentro dos estúdios dos telejornais e a compra de conteúdos de terceiros. Andrade afirma que

> A ficção apresentou aspectos encontrados na realidade socialmente construída, conforme a atual rotina telejornalística. Bem como no telejornalismo contemporâneo, a instituição que compra os conteúdos tem uma alta significativa na audiência e consegue se reerguer no competitivo mercado, ao exibir as cenas chocantes e sem nenhum tratamento estético. (ANDRADE, 2015, p.13)

O Abutre (2014) então integra a lista de produções que condizem com a realidade, independente de seus acontecimentos serem fictícios e independente de ter ou não acontecimentos exagerados. O filme também abre espaço para um tema preocupante: a “profissionalização dos amadores”. A partir do momento que uma pessoa sem experiência no jornalismo toma para si diversos cargos da realização de uma notícia, essa pessoa não só influencia no mercado financeiro como também na confiabilidade da matéria, já que ela acaba se tornando a única testemunha do ocorrido e tem a possibilidade de editar a gravação antes de entregar para terceiros.

5. Conclusão

Desde os primórdios do jornalismo, com o Acta Diurna (STEPHENS, 2007 apud GIACOMELLI, 2008) e os canards e occasionnels (ANGRIMANI, 1995), o sensacionalismo esteve presente. Durante todo esse tempo, o gênero foi apenas evoluindo e perdura até os dias de hoje. Sua existência ainda é alvo de debates e seu uso causa polêmicas, já que se utiliza de práticas nada convencionais, passando por cima da ética para objetivos pessoais. Um exemplo é a exploração humana de uma tragédia apenas para lucrar (JORGE, 2008 apud FIORI et al., 2011).

O jornalista deve seguir uma base de regras, incluindo éticas profissionais, como sempre dizer a verdade (UNESCO, 1983 apud SINDICATO DOS JORNALISTAS, 2010). As notícias possuem suas regras e, para cumprir com seus deveres, o jornalista deve apurar os fatos, confirmar o conteúdo, analisar antes de qualquer elemento ser considerado verdadeiro (JORGE, 2008, p.18). Além, o jornalista deve avaliar os conteúdos apresentados, sentir o que pode ser considerado de maior importância (JORGE, 2008). Para tal, em seu ambiente de trabalho, o jornalista passa por reuniões de pauta, onde são discutidas as importâncias de cada tema apresentado para a elaboração de matérias (SOUSA, 2008).

O cinema, por sua vez, criou sua própria imagem do jornalista, imagem essa que nem sempre condiz com a verdade, mas é tomada como uma, criando estereótipos (1922 apud ROSA, 2006). Levando em conta o poder que o cinema tem de espelhar a realidade (TRAVANCAS, 2001), dá para entender como o público consumidor compra essas ideias. Afinal, quem não conhece a profissão mais a fundo, não saberá sequer diferenciar o real da ficção (ROSA, 2006). Em alguns filmes, como em Todos os Homens do Presidente (1976), o jornalista é visto de forma positiva, sendo aclamado como herói (TRAVANCAS, 2001). Em outros, porém, como em A Montanha dos Sete Abutres (1951), o jornalista é visto de forma negativa, manipulando a informação por benefício próprio (PEREIRA, 2002).

Se por um lado os filmes reforçam estereótipos, como em No Silêncio de uma Cidade (1956), onde o jornalista assume o papel de policial interferindo no crime (FILHO, 2005), por outro podem condizer com a realidade, como em O Abutre (2014), onde um homem vende gravações amadoras para telejornais, algo que realmente acontece (ANDRADE, 2015).

Deve-se entender que o cinema é uma ficção (AUMONT, 1999 apud GUTFREIND, 2006), ou seja, não há obrigatoriedade de ser fiel a vida real. O jornalismo e o jornalista no cinema se tornam, assim, apenas mais algumas das várias representações que o cinema propõe perante grupos existentes. Afinal, o cinema representa um grupo (GUTFREIND, 2006).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Max. Hoje na História: 1927 - Cinema sonoro estreia com 'O Cantor de Jazz' nos EUA. In: *Opera Mundi*. São Paulo, 06 out 2011. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/15742/hoje+na+historia+1927++cinema+sonoro+estreia+com+o+cantor+de+jazz+nos+eua.shtml> Acesso em: 08 nov 2016.

AMARAL, Márcia Franz. Sensacionalismo: inoperância explicativa. In: *Revista Em Questão*. Porto Alegre, v. 9, n. 1, p.133-146, 2003. Disponível em: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/revistaemquestao/article/view/3630/3419> Acesso em: 11 nov 2016.

AMBRÓRIO, Milanna Carvalho et al. Cinema e Jornalismo: Uma Análise da Representação da Prática Jornalística em Filmes. In: *XIII Congresso da Ciências de Comunicação na Região Norte – INTERCOM*, 2014, Belém, PA. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0221-1.pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

ANDRADE, Ana Paula Goulart de. Da Ficção à Realidade: O Filme “O Abutre” e as semelhanças com a espetacularização do telejornalismo contemporâneo. In: *XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM*, 2015, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0757-1.pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995. Disponível em: <http://www.wejconsultoria.com.br/site/wp-content/uploads/2013/04/Danilo-Angrimani-Sobrinho-Espreme-que-sai-sangue.pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE JORNAIS (ANJ). *Jornais: Breve História*. Disponível em: <http://www.anj.org.br/jornais-breve-historia-2/>. Acesso em: 31 maio 2016.

BERNARDO, Luís Miguel. *Histórias da Luz e das Cores, volume 2*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2007. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=6C0DKmTT9tcC&pg=PA392&lpg=PA392&dq=cinetosc%C3%B3pio&source=bl&ots=AZ8XNGZaeT&sig=Vx7LH4SAKoohErOOkOh4zpeQQK8&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi784yk15nQAhUMj5AKHc2gCdU4ChDoAQglMAI#v=onepage&q=cinetosc%C3%B3pio&f=false> Acesso em: 08 nov 2016.

CARMO, Rodrigo Bauer do. *O Bandido da Luz Vermelha: o mito e os clichês da mídia sensacionalista*. Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Brasília, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1958/2/20532252.pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

CASTRO, Thiago. Uma viagem: do preto e branco para o colorido. In: *Cinéfilos*, 2014. Disponível em: <http://cinefilos.jornalismojunior.com.br/uma-viagem-preto-e-branco-para-o-colorido/> Acesso em: 08 nov 2016.

FILHO, Adelmo Genro. Jornalismo e a crise da objetividade burguesa. In: *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 2, n. 1, p. 175-177, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/viewFile/2095/1836> Acesso em: 11 nov 2016.

FIORI, Bruna da Silva et al. Jornalismo e Sensacionalismo O Fato a Notícia e o Show. In: *Revista Identidade Científica*. Universidade do Oeste Paulista – Identidade Científica, Presidente Prudente, v. 2, n. 2, p. 251-265, jul/dez 2011. Disponível em: <http://www.unoeste.br/facopp/revista_facopp/ic4/ic47.pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

FLORIO, Marcelo. Billy Wilder e a crítica à mídia jornalística no filme A montanha dos sete abutres. In: *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM*, 2004, Porto Alegre, RS. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/786992698809741260762687076111114963851.pdf>. Acesso em: 30 maio 2016.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. Critérios de noticiabilidade e o fotojornalismo. In: *Discursos fotográficos*, v.4, n.5. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2008, p. 13-36. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1924/1657>. Acesso em: 30 maio 2016.

GÓES, José Cristian. Marcos na história do jornalismo sensacionalista. In: *9º Encontro Nacional de História da Mídia*. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, maio/jun 2013. Disponível em: < http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-do-jornalismo/marcos-na-historia-do-jornalismo-sensacionalista-a-construcao-de-uma-estrategia-mercadologica-na-imprensa> Acesso em: 11 nov 2016.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A Personagem Cinematográfica. In: CANDIDO, Antônio et al. (orgs.). *A Personagem de Ficção*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, 95p. Disponível em: <http://www.aprenderlivre.com.br/moodle/pluginfile.php/1/blog/attachment/178/Antonio%20Candido%20e%20Outros%20-%20A%20personagem%20de%20fic%2B%C2%BA%2B%C3%BAo%20(pdf)(rev).pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. E-compós, 2006. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/90/90>. Acesso em: 30 maio 2016.

JORGE, Thais. *Manual do Foca: guia de sobrevivência para jornalistas*. São Paulo: Contexto, 2008. Disponível em: <http://lupa.wdfiles.com/local--files/dicas/manual_do_foca.pdf> Acesso em: 08 nov 2016.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Papirus: Campinas, 2006. Disponível em: <http://sesc-se.com.br/cinema/historia+do+cinema+mundial.pdf> Acesso em: 08 nov 2016.

NOGUEIRA, Lisandro. Cinema e jornalismo: O melodrama e a tragédia moderna. In: *Rumores - Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias*, v. 2, n. 1, 2008, São Paulo, SP. Disponível em: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/rumores/article/viewFile/6520/5924> Acesso em: 11 nov 2016.

OLIVEIRA, Adriano Messias de. *Todos os homens do Presidente: uma aula de jornalismo contemporâneo*. Biblioteca Online das Ciências da Comunicação, Covilhã, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/oliveira-adriano-homens-presidente.html> Acesso em: 16 nov 2016.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Os Jornalistas, a televisão e outras mídias no cinema: um estudo de ética e representação na arte cinematográfica. In: *Revista Famecos*, v. 14, n. 32, 2007, Porto Alegre, RS. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/1978/1793> Acesso em: 11 nov 2016.

PEREIRA, Reinaldo Maximiano. *O Trabalho Jornalístico como Elemento de Composição Ficcional no Cinema Americano*. Belo Horizonte: Centro Universitário de Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <http://www.unilestemg.br/revistacomplexus/01edicao/textos_revista01/08artigo01_reinaldo_cinema.doc> Acesso em: 11 nov 2016.

RODRIGUES, Tarso Paulo. Física: Persistência da Visão. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 out 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u13406.shtml> Acesso em: 08 nov 2016.

ROSA, Rachel Bezerra Abrantes. *O personagem jornalista na visão cinematográfica da década de 90*. Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Brasília, 2006. Disponível em: <http://jforni.jor.br/forni/files/Monografia%20-%20Rachel.pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

SENSACIONALISMO. In: DICIONÁRIO de português online. São Paulo: *MICHAELIS*, c2009. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sensacionalismo>. Acesso em: 31 maio 2016.

SERRA, Flávio Rubinger. A Ética Jornalística em “O Quarto Poder” (1997) de Costa-Gravas. In: *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*. São Paulo, v. 5, n. 4, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/viewFile/8119/7487> Acesso em: 16 nov 2016.

SILVA, Rodrigo Carvalho da. História do Jornalismo: evolução e transformação. In: *Revista Temática*, Ano VIII, nº 07, jul 2012. Disponível em: < http://www.insite.pro.br/2012/Julho/historia_jornalismo_evolucao.pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

SILVA, Simone Magalhães da. *O jornalista-personagem e sua rotina produtiva na composição ficcional do filme 'O Beijo no Asfalto'*. Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Brasília, 2007. Disponível em: <http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1453/2/20294078.pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

SINDICATO DOS JORNALISTAS. *Princípios Internacionais da Ética Profissional no Jornalismo – 1983*. Disponível em: <http://www.jornalistas.eu/?n=7998>. Acesso em: 1 jun. 2016.

SOUSA, Jorge Pedro. *Elementos da teoria e pesquisa da comunicação e dos media*. 2. ed. Porto: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. 2006. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/sousajorge-pedro-elementos-teoria-pesquisacomunicacao-media.pdf> Acesso em 11 nov 2016.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história breve do jornalismo no Ocidente. In: *Jornalismo: História, Teoria e Metodologia da Pesquisa*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008, p. 12-93. Disponível em: <http://www.infocambiouniversitario.com.br/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>. Acesso em: 30 maio 2016.

TRAVANCAS, Isabel. Jornalista como Personagem de Cinema. In: *XXIV Congresso Brasileiro de Ciências na Comunicação – INTERCOM*, 2001, Campo Grande, MS. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP2TRAVANCAS.pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

VAZ, Sérgio. No Silêncio de uma Cidade / While the City Sleeps. In: *50 Anos de Filmes*. São Paulo, SP, 2013. Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2013/no-silencio-de-uma-cidade-while-the-city-sleeps/> Acesso em: 15 nov 2016.

ZULLIAN, Jocemar de Carvalho et al. O jornalismo no cinema: como a sétima arte reproduz o profissional da comunicação. In: *XIII Congresso de Ciência da Comunicação na Região Sul – INTERCON*, 2012, Chapecó, SC. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-1266-1.pdf> Acesso em: 11 nov 2016.

FILMOGRAFIA

MONTANHA dos Sete Abutres, A. Direção: Billy Wilder. Los Angeles, California: Paramount Pictures, 1951.
Friedlob Productions, 1956.

TODOS os Homens do Presidente. Direção: Alan Pakula. Los Angeles, California: Warner Bros, 1976.

QUARTO Poder, O. Direção: Costa-Gavras. Los Angeles, California: Warner Bros, 1997.

ABUTRE, O. Direção: Dan Gilroy. Los Angeles, California: Bold Films, 2014.

NO SILÊNCIO de Uma Cidade. Direção: Fritz Lang. Los Angeles, California: Bert E.